دراسة سوسيونصية في رواية «ذاكرة الجسد» لــ«أحلام مستغانمي»

فاطمة أكبري زاده[١]، د. كبرى روشنفكر[٢]، د.خليل پروينى[٣]، د.حسينعلى قبادي[٤]

الملخّص

إنّ البناء الدلالي للرواية في نسقه اللغوي يحتوي على الأنساق السردية والخطابية إلى جانب الأنساق الفكرية. فالنقد السوسيونصي يدرس البناء الدلالي للنص من المنظور السوسيولوجي اكتفاء بالنص دون الرجوع إلى خارجه. وتتجلى العلاقات الحوارية القائمة في البناء الاجتماعي للرواية من الناحية الجمالية في إطار هذا الاتجاه النقدي، إمّا بديموقراطية الأصوات في الرواية البوليفونية، وإمّا بهيمنة إيديولوجية واحدة في الرواية المونولوجية. ومن هذا المنظار النقدي، اتخذت الراوئية الجزائرية الشهيرة، أحلام مستغانمي، في روايتها ذاكرة الجسد اتجاها متميزا لإقامة العلاقات الحوارية في بناء النص الذي لا يمكن الحكم عليه بسهولة.

قامت هذه المقالة بدراسة البناء الداخلي لهذه المدونة السردية النسائية، بأسلوب وصفي تحليلي، في ثلاثة مستويات: الأساليب الكلامية، ونوعية الراوي والضمائر السردية، والمنظور الآيديولوجي، لكشف أسلوب الرواية في إقامة العلاقات الحوارية بين الأصوات في مجتمع النص حسب النقد السوسيونصي. وتشير النتائج إلى أنّ هذه الكاتبة لا تختار الحياد ولا الانحياز السردي في إعلاء صوت الشخصيات بل تستخدم الأسلوب الوسط في تشخيص الأساليب الكلامية للشخصيات، وذلك بتلاعبها بالضمائر السردية. كذلك تطرح الروايةُ الآيديولوجيات المختلفة في البناء الاجتماعي للنص في قضيتي المرأة والوطن؛ حيث يتمّ المنظور الآيديولوجي النهائي للرواية حسب خصائص الروايات المتعددة الأصوات محاولةً ترسيم الديموقراطية في بناء النص. كذلك إمكانية التأويل لدى المتلقي في الخطاب المفتوح النهاية تسم هذه الرواية النسوية بخصائص تعددية الأصوات، خلافاً لمن لا يعتبر الكتابات النسوية سوى روايات مونولوجية.

كلمات مفتاحية: باختين؛النقدالسوسيونصي؛ الرواية المتعددة الأصوات؛ الكتابة النسوية؛ ذاكرة الجسد.

[١] طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تربيت مدرس، إيران.(كاتبة مسؤولة) @yahoo.com

[٢] أستاذة مشاركة في فرع الغة العربية و آدابها، جامعة تربيت مدرس، إيران.oshan@gmail. com

[٣] أستاذ مشارك، فرع الغة العربية و آدابها، جامعة تربيت مدرس، إيران.

[٤] أستاذ، فرع اللغة الفارسية و آدابها، جامعة تربيت مدرس، إيران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٤/١٩هـ.ش= ٢٠١٤/٠٧/١٠م تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٠/٢٧ هـ.ش= ١٧/

المقدمة

إنّ الرواية، كواحدة من الأجناس الأدبية الحيّة، تحظى بخصائص فريدة، ولابدّ من اختيار منهج نقدي يلائم هذه الخصائص. يعتقد ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin) بأنّ نظرية "الحوارية (Dialogism)" هي النظرية التي تلائمها[١]. وحسب هذه النظرية لا يفصل باختينُ الشكل والمحتوى في الدراسة، كما لا يفصل الأدب والاجتماع بما يعتبر أنّ «كل عملٍ أدبيٍ اجتماعيٌ بالضرورة»[٢] حسب اتجاهه النقدي المسمّى"النقد السوسيونصي" أوما عرف بـــ"سوسيولوجيا النص الروائي". وعلى أساس مفاهيم جمالية لهذا الاتجاه النقدي، تتمّ العلاقات الحوارية بين الأصوات الاجتماعية في النص الروائي على نمطين: إمّا بإعطاء جميع الأصوات حرية التعبير في الرواية الديالوجية (المتعددة الأصوات أو البوليفونية)؛ وإمّا بأن يهيمن الصوت السارد على جميع الأصوات في الرواية المونولوجية (أحادية - الصوت). وفي دراسة بعنوان "الكتابة النسائية (Gyno criticism)" تربط الناقدة النسوية «إيلين شوالتر (Elaine Showalter)» اختلاف كتابات النساء الأدبية عن كتابات الرجال بالاختلاف القائم في تجربة الحياة التي نعيشها[٣]. ومن هذا المنطلق، ورغم أنّ هناك فكرة تعتبر الرواية النسوية كتابة مونولوجية أكثر من كونها بوليفونية، لتركيزها على ذات المرأة ولتعبيرها عن همومها، ومحاوَلة لاستعادة التوازن المفقود في علاقاتها مع الآخر والعالم على المستوى التخييلي الداخلي، لا يمكن إصدار الحكم على إبداع المرأة الروائي مطلقا إلّا بعد دراسة العلاقات الحوارية في تنظيمه الداخلي، إذ توجد كتابات تبرز الامكانيات الحوارية الخاصة[٤]. وفي رواية أحلام مستغانمي[٥] "ذاكرة الجسد"، نلاحظ هذه الامكانيات التي تجعل العلاقات النصية الاجتماعية في أنساقها الفكرية واللغوية على شكل لا يمكن

[١] فيصل دراج، **نظرية الرواية و الرواية العربية**، ص ٧٣.

[٢] تزوتان تودروف، **منطق گفتگویی میخائیل باختین**، ص ٧٣.

[٣] فطيمة الزهرة بايزيد، **الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع و حرية التخييل**، ص٧۶.

[٤] گراهام آلن،**بينامتنيت**، ص٣.

[٥] كاتبة جزائرية ولدت في ١٣ أبريل ١٩٥٣م في تونس، وتعود أصولها إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري، وكان والدها مشاركا في الثورة الجزائرية. عملت في الإذاعة الوطنية، واشتهرت كشاعرة. انتقلت إلى فرنسا في سبعينيات القرن الماضي، وفي الثمانينيات نالت شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون. أحدثت أحلام مستغانمي هزّة في العالم الأدبيّ عقب إصدار روايتها الأولى «ذاكرة الجسد» عام ١٩٩٣، و نالت جوائز عديدة، منها جائزة نجيب محفوظ للعام ١٩٩٨ م؛ كما صنفت ضمن أفضل مائة روائية عربية /www.ahlammosteghanemi.com.

الحكم عليها بصورة سهلة.

تنوي المقالة الإجابة على هذين السؤالين:

- كيف تتجلى العلاقات الحوارية في البناء الاجتماعي لرواية ذاكرة الجسد في مستوياتها المختلفة؟
- هل هي رواية بوليفونية أم مونولوجية؟

وللإجابة على السؤالين أعلاه، تقوم المقالة بدراسة الامكانيات الحوارية في البناء السوسيولوجي لنص هذه الرواية الجزائرية الشهيرة، أي رواية ذاكرة الجسد، وكيفية العلاقات الحوارية القائمة فيها، بالمنهج الوصفي- التحليلي حسب نظرة باختين النقدية، لتكشف آفاق النص الروائي لمعرفة كونها ديموقراطية أم مونولوجية الأسلوب؛ حيث يتمّ البحث هنا في ثلاثة مستويات: الأول استقلالية الأصوات حسب حضور وفاعلية أصوات الشخصيات في الأساليب الكلامية للكشف عن هيمنة أو عدم هيمنة صوت الراوي على أصوات الشخصيات؛ والثاني موضع السارد ونوعيته والاستراتجيات السردية ومدى فاعلية السارد وتأثيره على الأصوات الروائية؛ والثالث والأخير البعد الآيديولوجي في قضيتين اثنتين: الوطن (رمزه المرأة) والمرأة، وطبيعة العلاقات الحوارية في بنية هذا الخطاب السردي لنعرف ديموقراطية الطرح الآيديولوجي في النص.

الدراسات السابقة

نظرية الحوارية في الرواية لباختين، كانت ولا تزال موضع اهتمام الدارسين في مختلف مجالات الأدب والفن. فدراسة أسلوب الرواية من منطلق السوسيونصية، ودراسة ديموقراطية الأصوات في النص قد تحظى بنصيب وافر من البحث والتحليل، مع أنّها قد تغور في جانب وتترك البحث في جانب آخر، حيث تركزت غالبيتها على موقع الراوي في السرد.

يمكننا الإشارة إلى الدراسات المنشورة في مجموعة مقالات «الحوارية في الأدب والفن» التي جمعها ونسّقها د. نامور مطلق، ويدرس فيها تعددية الأصوات في الروايات النسوية. ومقالة الحسيني «تعدديةالأصوات في روايات نساء إيران من سووشون إلى اللعبة الأخيرة لِبَانو» التي درست موقع الراوي وتعددية الساردين وتعدّد الأنساق الفكرية في الروايات النسوية الفارسية. ومن المقالات العربية، دراسة لبوعزة «البوليفونية الروائية» التي درست خصائص الروايات البوليفونية بصورة عامة. ورروشنفكر في بحثها «الراوي وحوارية رواية في حجر الضحك»، حيث درست عنصر الراوي وحضوره في رواية الأصوات. ولكن أكثر هذه الدراسات تركزّ على دراسة الراوي وحضوره في النص الروائي وتغفل الجوانب الأخرى. وهناك كتاب «وجهة نظر في روايات الأصوات العربية» للتلاوي،

الذي ركز على موضوع وجهة النظر والراوي في الرواية البوليفونية وخصائص الروايات العربية المتعددة الأصوات، وأطروحة دكتوراه لرامين نيا بعنوان «دراسة وتحليل تعددية الأصوات في المثنوي لمولوي» قامت بتطبيق نظرية باختين على الثنائيات المتناقضة وبحثت عن كيفية حضور الأنساق الفكرية الآيديولوجية في النص ومصير تواجدها.

أمّا في مجال الدراسات الموجودة عن رواية ذاكرة الجسد فيمكن الإشارة إلى كتاب «الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد،فوضى الحواس، عابر سرير)» لفلاح، وهو بحث عن خصوصيات وتقنيات اللغةالواصفةفي خطاب‌روايات مستغانمي؛ورسالة ماجستير لبركان بعنوان «النسق الآيديولوجي وبنية الخطاب الروائي: دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي» تعتبر دراسة ممنهجة أفادتنا في متابعة الخطوط النقدية السوسيولوجية في هذه الرواية، غيرأنّها مزجت بين المناهج النقدية لباختين وغولدمان، وقد ركزت على المستوى السياسي في هذه الرواية فقط.

إنّ هذه الدراسة الشاملة في مستوياتها الثلاثة جديدة في نوعها، لأنها تقوم بدراسة الرواية النسوية انطلاقا من الجمع بين النقد النسوي ونظرية باختين من منظوره النقدي السوسيونصي ودراسة خصائص الروايات المتعددة الأصوات؛ فهي تكشف اللثام عن العلاقات الحوارية القائمة في هذه الرواية وستبين صحة الحكم الذي قد صدر عن الروايات النسوية أوعدمه.

قبل تطبيق المفاهيم النقدية في نص الروايتين، لابدّ من أن نتناول بعض هذه المفاهيم المهمة.

الآيديولوجيا

إنّ ايديولوجية الرواية حسب نظرة باختين هي ذات طابع استكشافي ومعرفي، أي هي معرفة للعالم[1] ، وبناء على هذه النظرة، تعتبر اللغة ظاهرة آيديولوجية[2]. والآيديولوجية هي القيم والأفكار [3]

---

[1] حميد لحمداني، **النقد الروائي و الايديولوجيا**، ص ٤٠.

[2] بهرام مقدادى، **پژوهش هاى زبانهاى خارجى**، ص ٢٥.

* اعتبار اللغة كالآيديولوجيا ينطلق من الأفكار النقدية الماركسية؛ إذ تعتبر الايديولوجيا البنية التحتية للمجتمع و اللغة هى البنية الفوقية لها و بينهما علاقة سببية (يمنى العيد، **في مفاهيم النقد و الحركة الثقافية العربية**، ص ١٠٠). أمّا باختين الذى بدأ التنظير على اساس التصور الماركسى فقد كان نهجه مخالفا له، حيث فضّل الإبتعاد عن الرؤية – الماركسية، فلم يرفض مصطلح السببية بحسب بل إعتبر البنية الفوقية امتداداً للبنية التحتية و تجلٍّ آخر لها على المستوى الايديولوجي(حميد الحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا**، ص٢٥و٣٢و٧٧).

[3] ايرنا ريما مكاريك ، **دانش نامه نظريه هاى ادبى معاصر**، ص٤٣.

التي تولد في ممارسة الكلام. أي عندما يتكلم الفرد تظهر آيديولوجيته عبر ملفوظاته انطلاقاً من وعيه[١] الذي يولد عبر التكلم وينشأ فقط في اللحظة التي يحتكّ فيها الفرد بالجماعة.

سوسيولوجيا النص الروائي أوالنقد السوسيونصي للرواية

في القرن التاسع عشر الميلادي، كانت هناك نظريتان أدبيتان مختلفتان، إن لم تكونا متعارضتين: الرومانسية التي تنظر إلى العمل الأدبي كتعبير عن ذات الفنان، والواقعية التي تنظر إليه كتعبير عن المجتمع. ثم ظهرت منظومة نقدية تربط بين التيارين ونبّهت إلى علاقات الأدب والمجتمع[٢]؛ إذ دخل التنظير الروائي في نطاقه السوسيولوجي باتجاهات ثلاثة من النقد الجدلي عند «هيجل (Hegel)»؛ والاتجاه البنيوي التكويني عند «لوسيان غولدمان (Lucien Goldman)» و«جورج لوكاتش (Georg lukàcs)» اللذين وصفا الرواية بكونها تعبيراً عن رؤية العالم، باتجاههما النقدي السوسيو-روائي، يُصطلح عليه «**سوسيولوجياالرواية**»؛ وهناك اتجاه آخر عند باختين ومن بعده «بيير زيما (Zima Pierre V.)»، يُصطلح عليه «**سوسيولوجية النص الروائي**»[٣].

تحدّد سوسيولوجيا الرواية، في إطار تنظيرات غولدمان وأصحابه، العلاقة بين البناء الفكري داخل النص أي نسقه الداخلي، وبين النظام الاجتماعي أي النسق الخارجي للنص[٤]، حيث يركز بشكل مباشر على العناصر الخارجية المؤثرة على انتاجية النصوص الروائية محاولاً الكشف عن العلاقات الاجتماعية[٥]. أمّا باختين، بموقفه ما بعد الشكلاني وفي اتجاهه إلى «**سوسيولوجيا النص الروائي**»، فقد اهتمّ ببعد النص الداخلي، وتحديداً، بلغة النص وتنظيمه الداخلي دون التركيز على المرجعيات الخارجية، واعتبر الرواية حاملة لأنساق فكرية متجسدة بخطابات اجتماعية في نسقها اللغوي. فهو، على أساس نظريته "الحوارية"، جعل الرواية صورة عن اللغة التي فيها حوار لا ينقطع[٦]، إذ حلّل البنية الحوارية للرواية (باعتبارها تركيبة من الدليل اللغوي والمدلول الاجتماعي)، وفي الوقت نفسه تعامل مباشرة مع الواقع الاجتماعي والثقافي والآيديولوجي المتجسّد فيها دون اقامة علاقة التناظر بين عالم

[١] والاس مارتين، **نظريه هاى روايت**، ص١١٢.

[٢] نبيل راغب، **موسوعة النظريات الأدبية**، ص٣٢٢.

[٣] حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا**، ص ٥٦.

[٤] بيير زيما، **النقد الاجتماعي نحو علم الاجتماع النص الأدبي**، ص ٥٣.

[٥] حميد لحمداني، **النقد الروائي والايديولوجيا**، صص ٧١-٧٢.

[٦] فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية**، ص ٧٠.

الرواية والواقع، لأنّ الرواية هي الواقع أيضاً. فحسب المفاهيم الجمالية السوسيونصية، تعتبر الرواية نمطاً من العلاقات لا يتأسس بذاته إلّا من خلال التناقضات؛ إذ إنّ المادة الأساسية لخلق التناقضات هي الأفكار والآيديولوجيات التي تدخل في الرواية بوضعين مختلفين وتجعل أسلوب الرواية على نمطين[1]: الرواية المنولوجية (Monology) التي يتمّ فيها إخضاع بعض الآيديولوجيات لبعض، والرواية المتعددة الأصوات أو البوليفونية (Polyphony) التي تكون كل آيديولوجياتها على قدم المساواة في الرواية.

الرواية المنولوجية

لا يترك أسلوب الكتابة، في الروايات المنولوجية، مجالا للصراع الآيديولوجي، إذ تعتبر الشخصيات أدوات تخدم رؤية المؤلف الخاصة ويستند التصوير بكامله على الاستنتاج الآيديولوجي؛ فكل ما هو آيديولوجي ينقسم فيها إلى نمطين: نمط الأفكار اليقينية والصائبة التي يجري تأكيدها في نبرات أحادية وقاطعة، ونمط الأفكار الأخرى غير الصائبة من وجهة نظر المؤلف، فتفقد قيمتها الدلالية[2]. تفتقر الرواية المنولوجية إلى وجود علاقات حوارية بين الشخصيات وعوالمها، غير أنه يوجد الحوار الداخلي فيها مع كل الأطراف.

الرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية)

يعتبر باختين دستويفسكي خالق الرواية المتعددة الأصوات[3].ويرى أنّدستويفسكي يعطي في أعماله الحريةلشخصياته،لتبرز فلسفتها ونظرتها للعالم،فكل شخصياتالرواية في حكم لحن واحد وإن مجموعها يؤلّف النغمة النهائية[4].في هذاالنوع من الروايات ينفتح المجال أمام تعدد الآيديولوجيات وكذلك أشكال أشكال الوعي الأخرى المتناقضة من خلال الأصوات المستقلة للشخصيات الروائية[5] فيندمج أسلوب الكاتب وايديولوجيته في إطار مجموع الرؤى، إذ تحقق الرواية نوعا من ديموقراطية التعبير داخل الرواية[6].

---

[1] المصدر السابق، ص ٤٣.

[2] ميخائيل باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ص ١١٧ و١١٨.

[3] بابك أحمدي، **ساختار وتأويل متن**، ص ٩٩.

[4] تزفيتان تودوروف، **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ص١٩٢.

[5] **Mikhail Bakhtin, Problems of Dostoevsky's poetic,p 6-7.**

[6] يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص ١٧٧.

البناء الديموقراطي للرواية البوليفونية التي يفضلها باختين، يقوم على حرية الشخصيات المستقلة والمتحاورة[١]، حيث تتمتع الشخصيات فيها بوعي ذاتي، وبوساطة هذا الوعي الذاتي تستطيع التعبير عن نفسها، وذلك بفعل المسافة الجمالية التي يخلقها الروائي بينه وبين شخصياته[٢]. فكل التناقضات والازدواجيات تجري حسب الخطة الديموقراطية ولا تصبح ظواهر ديالكتيكية[٣]. فكرة التمرد على الراوي العالم بكل شيء، والموقف الحيادي للروائي، هي من ركائز الرواية المتعدد الأصوات؛ حيث يميل النمط البوليفوني إلى الابتعاد عن المركز متجهاً إلى المحيط أي باتجاه الأصوات السردية المتعددة[٤].

أسلوب رواية ذاكرة الجسد[٥]

سنحاول، في ما يلي، تطبيق الخصائص الجمالية السوسيونصية للروايات المونولوجية والبوليفونية على رواية *ذاكرة الجسد*.

١. استقلالية الأصوات الروائية

الركيزة الأولى للرواية البوليفونية هي حضور الأصوات المختلفة للشخصيات والحفاظ على استقلالية وعيها. يتمّ هذا الأمر خلال أساليب تجسيد الخطاب والقول. فاتخاذ الموقف الحيادي أو الانحيازي في أسلوب الرواية يتجلى خلال استخدامها للأساليب الكلامية التي تجعل السارد، أي صوت

---

[١] غريب رضا غلامحسين زاده، **پژوهش های زبانهای خارجی**، ص ١٠٤.

[٢] ميخائيل باختين، **الخطاب الروائي**، ص ٩٠.

[٣] ميخائيل باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ص ٤٤.

[٤] حسن عليان، **مجلةجامعة دمشق**، ص ١٧٢و١٦٨.

[٥] ملخص الرواية: الرواية تُسرد من خلال ذاكرة خالد، الذي كان من المكافحين في ثورة تحرير الجزائر. حين يصبح من الجرحى ويصاب بعاهة أثناء الحرب، فيرسله قائده سي طاهر، قبل استشهاده، في زيارة إلى أسرته ليبلغهم أنه اختار اسم «أحلام» ليهبه لابنته التي ولدت للتو آنذاكّ. بعد سنوات مديدة من ذلك اللقاء؛ يلتقي خالد بأحلام مرة أخـــرى ، في معرض رسومه في فرنسا، وهو كان قد رحل إليها بعد إنتصار الثورة. فيقع في زوبعة حبّ أحلام، التي أصبحت شـــابة جميلة. تجري بينهما لقاءات للحديث عن أبيها الشهيد؛ بينما يصبح خالد حائراً بين كونها كبنت له أو كحبيبة. فالرواية قصة حبّه لأحلام وما جرت بينهما. حتّى يدخل زياد، صديق خالد، وهو من مجاهدي تحرير فلسطين، في هذه العلاقة؛ حيث يظن خالد ظن سوء بزياد وأحلام؛ إلى أن يترك زياد فرنسا ويستشهد في سبيل طموحاته التحريرية. أحلام ترحل إلى بلدها (الجزائر) وتتزوج من أحد كبار السياسيين بأمر عمّها. ثم يرحل خالد إلى بلده بعد سنين الإغتراب بـــدعوة عمّ أحلام، و الذي يعتبر من كبار أفراد البلد بسبب صداقة بينهما، للمشاركة في مراسيم زواج أحلام. فيلتقي بأخيـــه حسان وزوجته عتيقة ويري أوضاع البلد وأحوال الناس ومحنتهم. ويرحل أخيراً من البلد بعد خبر شهادة أخيه الـــذي مات برصاص طائش استهدفه خطأً.

المؤلف، بعيداً عن صوت الشخصية، إذ لكل رواية جانبان: الجانب الخيالي (الحكاية)، والجانب القولي (السرد اللغوي) الذي يعرف لدى النقاد بـــ «زاوية الرؤية القولية أوزاوية الرؤية الخطابية (discourse point of view)»[١] وهو الخطاب الذي يصدر عن الراوي ليستوعب الخطابات الأخرى في الرواية أو يعارضها. فموقع الراوي من حيث كونه أداة للعرض، بالنسبة إلى الشخصيات والمؤلف، ومدى تدخّله في السرد، يشكل نوعية استحضار حديث الشخصيات في خطاب الرواية أي الأساليب الروائية[٢].

تتكون رواية *ذاكرة الجسد* من مختلف الأصوات الروائية من مختلف الشخصيات الذكورية والأنثوية، وأهمها شخصية «خالد» وهو السارد الرئيس في الرواية. فالحكاية تنبع من ذكرياته خلال استحضار ما جرى بينه وبين الشخصيات من الأحداث والأحاديث. يحظى صوت السارد بمكانة واسعة في الرواية ومن بعده يحتلّ صوت أحلام في حوارها مع البطل السارد المكانة الثانية. تعتبر شخصية أحلام من الشخصيات الرئيسة ويحظى خطابها بأهمية كبيرة في الرواية. حضور الأصوات الذكورية حسب تواجدهم وفاعليتهم في الرواية أكثر من النساء؛ إلّا أن صوت وشخصية «أحلام» تحظى بمفردها بمكانة متميزة.

هذه الرواية، كمثيلاتها في الجنس الأدبي، تفضّل تعددية الأساليب الكلامية وتغيير المسافة الجمالية بين الراوي خالد (السارد الرئيس) وبين الشخصيات حسب التبادل الكلامي بينه وبينهم. فالرواية تستخدم مختلف أساليب[٣] استحضار الأقوال ولكل منها خصائص ومميزات. تتّصف الأساليب الخمسة من التقرير السردي إلى الكلام المباشر الحرّ بخصائص متميزة؛ فكلّما ينتقل التقرير السردي إلى الكلام المباشر الحرّ، تتقلّص درجة حضور السارد، وسيطرته الكاملة وتتجه نحو الحيادية المطلقة[٤].

---

[١] عبدالرحيم الكردي، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ١٥٨.

[٢] م،ن: صص ٢٣-٢٥.

[٣] صنّفت دراسات لينش و شورت، أساليب استحضار الأقوال و الأفكار بصورة تفصيلية فى أنماط خمسة:التقرير السردى(report speech)،الكلام غير المباشر(Indirect speech)، الكلام غير المباشر الحر(Free indirect)،الكلام المباشر(Direct speech) و الكلام المباشر الحرّ(Free direct speech). (leech short, **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose**,p 283)؛ أمّا بعض النقاد فيختصر القول فى هذا المجال إلى عرض موجز للأنماط الأسلوبية فى ثلاثة محاور: الأسلوب المباشر ، الأسلوب غير المباشر و الأسلوب اللامباشر الحر؛ مثلما نرى عند باحثين.(انظر: يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، صص ١٠٦-١٠٨)

[٤] ريمون شلوميت كنان، **روايت داستانى بوطيقاى معاصر**، ص ٣٢٤.

بما أنّ الرواية تُسرد عبر الضمير «أنا» فإنّ شخصية الراوي تتضخّم تضخّما كبيراً أحياناً إلى جانب التوصيفات وأحاديثه الداخلية. ولا يتيح الأسلوب التقرير السردي للشخصيات المتحدّثة فرصة كافية لإظهار الصوت[1]، بل يسلّط الراوي على كلام الشخصيات. هذا ما يلاحظ خاصةً في الفصل الأول والفصل الأخير من الرواية، إذ لا يتيح فيه السارد لأي مظهر كلامي آخر أن ينافس كلامه. إنّه يختصر الكلام ويسرد مضمون القول فحسب باستخدام أُسلوب التقرير السردي، حتى كأنّ تفاصيل الأحاديث ليست جديرة بالاهتمام[2]، حيث يستخدم هذا الأسلوب في سرد ذكريات الوطن والأبطال الشهداء، مثل سي طاهر (والد أحلام)، إذ يعتبر السارد نفسه محلّ ثقة لتلخيص وسرد الأخبار.

«كان (سي طاهر) هكذا؛ أحياناً يكون موجزاً حتّى في فرحته، فكنت موجزاً معه في حزني أيضاً. سألني (سي طاهر) بعدها عن أخبار الأهل وأخبار (أمّا) بالتحديد و....»[3].

«....فلقد بدا واضحاً من كلام (سي طاهر) يومها أنّني قد لا أعود إلى الجبهة مرة ثانية. ...حاول (سي طاهر) أن يحافظ على نبرته الطبيعية، وراح يودّعني.....»[4].

دراسة الأساليب الكلامية المتنوعة في الرواية وإحصاؤها الكلي يكشفان عن أسلوب التقرير السردي الذي يتميز بهيمنة السارد وسلطته في الخطاب القولي، إذ يحظى بالأولوية في خطاب الرواية، إلى جانب التوصيفات السردية عن الأحداث والمشاعر والأفكار والأحكام التي يصدرها الراوي عن الشخصيات والأحداث. ومن بعده، يحظى أسلوب الكلام المباشر (DS) بالمرتبة الثانية في الرواية. وهذا الأسلوب هو نقيض لأسلوب التقرير السردي الذي يقلّص من هيمنة السارد؛ حيث يحمّل كلام الشخصيات خصائص القول المنطوق ويدعي بأنّ صوت السارد صوت محايد[5]. وهنا يتدخل السارد بصورة خفية عند تقديم الخطاب بوصفه ضابطاً لحركة الصورة الفنية ويشير إلى هيئات الشخصيات

---

[1] leech and short, **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose** ,259.

[2] عبدالرحيم الكردي، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ٢٠٥.

[3] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ٣٣.

[4] م.ن:ص٣٥.

[5] leech and short, , **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose**, 257.

ومواقعهم أثناء الكلام[1]، حيث يتمتع صوت الشخصية باستقلالية نسبية[2]. وقد استُخدم هذا الأسلوب في الرواية لتجسيد حوار الشخصيات:

«ترى .. لأنّك يوم أهديتني كتابك .. لم تضعِ عليه أيّ إهداء، وقلت ذلك التعليق المدهش الذي لم أنسه: «إنّنا نخطّ للغرباء فقط .. وأمّا الذين نحبّهم فمكانهم ليس في الصفحة البيضاء الأولى، وإنّما في صفحات الكتاب..»»[3].

يستخدم الأسلوب المباشر في الحوارات التي تجرى بين الراوي وبين الشخصيات خاصة "أحلام" أحياناً كثيرا، حيث يجعل موقع الراوي بعيداً عن المؤلف وقريباً إلى الشخصيات. هذا ويخصب الحوار نفسه بمميزاته التأثيرية، كجزء أساسي للرواية، بإخصاب الاختلافات الفردية وإذكاء التعددية اللغوية؛ لأنّ التناغمات المتمايزة تُبرز تباين الأصوات الروائية المتحاورة. الحوار الذي يجري بين طرفي الرواية "خالد" و"أحلام"، قد يبين ردودَ فعل أحدهما الصريحة بالكلمات الخارجية وقد يجيب الكلام بالكلمة الداخلية السرّية أي الردّ الداخلي الصامت للبطل. هذا التوجّه إلى الكلمات الداخلية والخارجية للرواي يكشف عن «الإنسان الداخلي» عند البطل، إذ لا يتجلى وعى البطل السارد من خلال صوته الخارجى فقط، بل يتجلى في كلامه الداخلي أيضاً عندما يتحدث عن نفسه. هذا الوعي هو الذي يفضّله باختين في روايات الأصوات، إذ يتعدد هذا الوعي ويحتك بالآخر؛ لكن في هذه الرواية لا يتسرّب كشف الوعي الداخلي إلى كلّ الشخصيات الروائية، بل يقتصر على"خالد" فقط. فهو يسرد ويذكر آلامه وأحلامه وذكرياته في الرواية.

دراسة الأساليب الكلامية للشخصيات الروائية تبين أنها تتدرج بين هذين الأسلوبين الرئيسين: التقرير السردي والأسلوب المباشر. ففي التقرير السردي يقترب موقع الراوي إلى المؤلف ويبعد عن الشخصيات **ويسيطر** السارد على الأصوات ويهمين عليها؛ وفي الأسلوب المباشر يتكلم السارد إلى جانب الشخصيات ويجيز لهم القول بموقف شبه **حيادي** ويتيح لهم حرية القول. كأنّ الرواية باستخدام أساليب التمويه من الانحياز إلى الحياد تريد أن تجعل الخطاب في موقف وسط. وقد تلاحظ سائر الأساليب الكلامية ولو نادراً، حيث يلاحظ الأسلوب غير المباشر (IS) في كلام الشخصيات عن موضوعات أو أشخاص آخرين، حيث يقوم السارد نفسه بنقل كلام الشخصية المتحدَّث نيابة عنها،

---

[1] نعيمه براندوجي، **شيوه روايى گفته هاى داستانى در ادبيات پايدارى فلسطين**، ص٥٢.

[2] مايكل تولان، **روايت شناسي درآمدى زبان شناختى انتقادى**، ص ١٠٥.

[3]- م، ن: ١٢٤.

مع التصريح بأنّ الشخصية نفسها هي التي تتكلم[١] مثلما نرى في حديث حسان عن ناصر ابن سي طاهر، حيث يقول:

«إنّه خلاف عمّه فهو يعتقد أنّه استفاد من اسم سي طاهر، وأنّه قلّما اهتمّ بمصير زوجة أخيه وأولاده وهذا العرس لا هدف له غير ...»[٢].

ويندر استخدام الأسلوب المباشر الحرّ (FDS)، وهو أسلوب يختبئ فيه السارد خلف الشخصيات بالحياد المطلق. ففيه قد يأتي الحوار دون مقدمات أو أُطر، فتواجِه الشخصيات فيه القارئ مواجهة صريحة دون تدخّل ظاهر من الراوي. يقول خالد:

«- أين نلتقي؟ كان هذا السؤال الأهم الذي قررّنا أن نجيب عليه بجدية»[٣].

لم يتواجد الأسلوب غير المباشر الحرّ(FIS) إلّا قليلاً عند استحضار كلام «أحلام». فيمتزج كلام السارد وكلام الشخصية المتحدثة. وفيه لا يسيطر السارد على الأحاديث، بل يترك للشخصيات بعض الحرية في القول.[٤] يُعتبَر هذا الأسلوب لدى باختين، نموذجاً صالحاً للدراسات الحوراية، فهويعتقد بأنّ الحوارية وتعددية الأصوات تتولّد في هذا الأسلوب[٥]. بما أن الراوي يسرد ذاكرته عن ماضيه وخاصة علاقاته بـــ «أحلام»، فقد يستحضر كلام أحلام في طيات كلامه بصورة غير مباشرة، ويمتزج صوت الراوي والشخصيات، فيبدوالكلام ملتبساً بين الصوتين[٦]؛ مثلاً:

«فربما كنتِ على حق .. ماذا لو كانت الروايات مسدّسات محشوّة بالكلمات القاتلة لا غير؟»[٧].

هذا كلام للراوي لكنه ممتزج بكلمات «أحلام»، إذ يمتلئ باعتقادها بأن الروايات هي «مسدسات محشوة بالكلمات القاتلة». ينقل كلام الراوي ممزوجا بكلام أحلام، ومؤيدا له. وقد يجعل الراوي كلمة الشخصية بين علامتي التنصيص، كأنّ الراوي يشير إلى نبرتها دون أن يصرح بكونها تتعلق بغيره، مثلما نلاحظ في النموذج التالي بأنّ كلمة «النبي المفلس» ما بين علامتي التنصيص تتعلق بـــ «أحلام» والراوي قد جعله من صميم كلامه بسرد حرّ غير مباشر.

---

[١] نعيمه براندوجي، **شيوه روايى گفته هاى داستانى در ادبيات پايدارى فلسطين**، ص ٥١.

[٢] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ٣٤٦.

[٣] م،ن:ص ١٣٩.

[٤] عبدالرحيم الكردي، **السرد في الرواية المعاصرة**، ص ٢١٢.

[٥] والاس مارتين، **نظريه هاى روايت**، ص ١١٢.

[٦] يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص ١٠٨.

[٧] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ٤٨.

«هل أنساكِ ذلك «النبي المفلس » الذي سرقوا منه الوصايا العشر وهو في طريقه إليك فجائكِ بالوصية الحادية عشرة فقط؟»[١].

ورغم أنّ الأسلوب غير المباشر الحرّ، لا يحظى بمكانة واسعة في أساليب استحضار الكلام للشخصيات الروائية هذه؛ إلّا أنّه ملحوظ في كلام الراوي عند حديثه الذاتي وما يربط العلاقات الحوارية مع مختلف الأفكار والأحاديث، من الفنانين، والأدباء أو في ذاكرة التاريخ والمجتمع. كذلك قد يتواجد هذا الأسلوب في حديث الشخصيات أنفسهم عندما يسردون شؤون الآخرين.

البناء الاجتماعي للنص الروائي لا يخلو من الاستقلالية والهيمنة. فقد يتأرجح حضور الراوي من التسلط الكامل والسيطرة الشاملة في التقرير السردي إلى محاولته للاختباء خلف الأصوات وإلى الحد الأدنى من الحضور في الأسلوب المباشر، مما يجعَل الرواية في **الموضع الوسط** من حيث استقلالية الأصوات.كما لا تتغافل الكاتبة عن استخدام سائر الأساليب الكلامية وخاصة الأسلوب غير المباشر الحرّ الذي ينطوى على العلاقات الحوارية الداخلية. إذن يمكن أن نعتبر هذه الرواية حواراً كبيراً بين **مختلف الأساليب الكلامية**.

٢. الراوي

البنيةالسردية للخطاب الروائي المركبة من تضافر ثلاثة مكونات: الراوي[٢] ،والرواية ،والمروي له [٣]، [٣]، ودراسة هذه الامكانيات تكشف آفاق العا لم الروائي. الاهتمام بالسرد الروائي وتحديد الراوي قد أدّيا إلى اتجاهات عديدة بين الدارسين والمنظّرين[٤]. فقد تجاوز باختين النظر إلى ذات الراوي في دراسة

---

[١] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ١٧.

[٢] الراوي؛ يعتبر أداة لصياغة النص الروائي.لا شك أن هناك مسافة تفصل بين الروائي والراوي فهذا لا يساوي ذاك؛ إذ إن الراوي قناع من الأقنعة العديدة يبتكره المؤلف ويتبناه في نصه(جوزيف‌ميشال‌شريم،**دليل‌الدراسات‌الأسلوبية**،ص١٠٨).

[٣]المروى له، هو من يتوجه إليه الراوى بالسرد و ينتمى إلى عا لم النص الوهمي و يختلف عن القارى لأنّه ينتمى إلى العـــا لم الحقيقي (لطيف زيتونى، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص ١٥١). إنّهم قد يكونون مضمرين، أو قد يتم بنـــاءهم ، و قد يتم أحيانا أخرى تعيينهم بكونهم شخصيات فى القصة (جوناثان كالر، **النظرية الأدبية**، ص ١٠٦).

[٤]هناك اتجاهات عديدة فى مجال دراسة الآليات السردية فى الرواية و تمييز خصائصها و أثرها فى العمل الســـردي. مـــن هذه الاتجاهات: المذهب الروسي(عند توماشفسكي، وباختين، وأوسبنسكي)، المذهب الآنجلـــو- امريكـــي (لبـــوك، وفريدمان، وبوث) و المذهب الفرنسي (بوبون، وتودوروف، وبارت، وجينيت) (أحمد رحيم كريم الخفاجي، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ص ٢٠٣-٢١٠)؛ غير أننا لا ندخل فى هذه المذاهب بل نستفيد مما يفيـــدنا فى دراسة الرواية المتعددة الأصوات.

الروايةالمتعددة الأصوات بوصفه عنصرا مهما في البناء الدرامي، وتوجّه إلى كونه صوتاً أو لهجة كلامية في سيمفونية لغوية متعددة الخطابات. فالراوي عنده ليس مجرد صوت أولهجة كسائر الشخصيات، بل هو الصوت الضابط لكل الأصوات، وهو الصوت الناقل لكلام الشخصيات، والقائم بمهمة التنسيق والتوليف والتأطير، لتخرج هذه الأصوات واللهجات من التنافر والنشوز إلى التناغم والتآلف[١].

رواية *ذاكرة الجسد* تسرد من خلال شخصية «خالد بن طوبال» قضية حبه لـــ«أحلام (أوحياة)»، كما تروي عن الكفاح والوطن. فخالد يتولّى عملية القصّ، فهو الأنا الثانية للكاتب، تروي حسب كونه السارد الذاتي (Subjective Narrator)، بما هو الشخصية الرئيسة في الرواية. إنّه السارد المشارك الذي يشترك في الأحداث وتكون معرفته محدودة على مقدار مشاركته فيها، غير أنّه يكون عليما بكل ما مضى عليه دون أن يكون عالماً بباطن كل الشخصيات الروائية ونياتهم إلّا من خلال نظرته للأحداث. هو يقوم إلى جانب الشخصيات وقد يصفهم أو يحلّل أفكارهم وأفعالهم من وجهة نظره أو حسب ما تذكر سيزا قاسم، في موقع «زاوية الرؤية مع»[٢].

هذا الراوي عبر منظور السارد الذاتي الداخلي المشارك يتلبس بالمؤلف لكن يزاحم معرفته بالأصوات الروائية وقد يشوبه الشك والترديد؛ إذ يقول: «ربما كان كلّ هذا حقّاً.... ولكن.....»[٣] عدم القطعية وعدم معرفة الراوي بنيات الشخصيات يقلّص من مطلقية سلطة الراوي على النص الروائي. عندما يصبح الراوي غير مهيمن، فيشارك القارئ في استنتاج الأحكام على الشخصيات[٤].

قد يستخدم الراوي المشارك قرينا سارداً يلتبس بما هو معروف باسم **المونولوج**[٥]. يستخدم خالد المونولوج ويصغى لصوت ضميره وهو يحاوره ذاكراً ومستذكرا الأحداث، كأنّه يوسع إطار التعرف في الرواية من وجهة نظره الداخلية واستنطاق باطنه.كما أنّه قد يتكلم مع (المروي لها) مخاطباً. يخاطب شخصية "أحلام" ليخبرها عمّا جرى له ويسرد الحوار وأقوال الشخصيات؛ إذ يتعرف القارئ، بصوت الراوي، على الشخصيات من خلال انطباعه عنها أو من خلال حوار ينقله إلى جانب مشاركة القارئ

---

[١] عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص ٤٤.

[٢] انظر: سيزا احمد قاسم، **بناء الرواية**، ص ١٥٩.

[٣] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ١٥٤.

[٤] عزة عبد اللطيف عامر، **الراوي و تقنيات القص الفني**، ص ٤٢.

[٥] أكرم روشنفكر، **مجلة العلوم الإنسانية الدولية**، ص ٥٤.

في الفهم. هكذا يحدث التبادل السردي على المستوى الداخلي للصوت الواحد وهو صوت السارد، بحديثه بين الداخل والخارج؛ فهو يتعمق في ذاته ويتحاور مع الآخرين.

هذا السارد العليم بماضيه، ينقل السرد الاستذكارى إلى زمن الحاضر، على **ضمير المتكلم**. إذ بمرجعيتها داخلية يسرد الذات[١] ويؤطر جميع الشخصيات الثانوية، إلى أن يصبح نفس السارد المسير الوحيد لأحداث الرواية. استخدام ضمير المتكلم للسرد الاستذكاري، من الراوي العليم وتأطير الشخصيات؛ هوما قد جعل الدارسين أن يصنّفوا هذه الرواية ضمن الرواية المونولوجية، ويعدّون الراوي بمثابة شخصية محورية تعكس آراء ومواقف الكاتبة. إنّهم يعتقدون بأنّ اللجوء إلى تكثيف الطاقة الشعرية والوصف، ينبع من كونها مونولوجية[٢]. لكن لايمكن إصدار حكم قطعي على عدم انحيازية الكاتبة، لمجرد أنّها تستخدم في كتابة الرواية ضمير المتكلم، بل إنّ هذا الحكم لابدّ أن يصدر بعد دراسة السرد وضمير السارد دراسة شاملة؛ لأنّه يمكن أن يختار السارد الضمائر السردية المختلفة مثلا فتستحيل الأنت إلى ضرب من الأنا التي يصطنعها السارد في روايته ليستتر وراءها[٣]. والحق أنّ الرواية لم تنحصر في حدود ضمير المتكلم فقط، بل استعانت الرواية بالضمائر الأخرى لأجل اقناع القاري وايهامه بمصداقية الطرح ولتستعرض مجموعة من الآراء المعارضه للسارد أوالمساندة له[٤].

تستخدم الرواية ضمير المتكلم لتقوية برهنة الأحداث، لكن لا تتيح فرصة كافية للراوي كي يكشف جميع بواطن الشخصيات، بل تثبت العين الساردة في زاوية واحدة ذاتية وتجعلها ترى جانبا واحدا دون سواه، وتنظر من منطلق واحد محدد[٥]. هذا **يخفّف حدة** وجود الراوي على الرواية. كما أنّ أنّ هذا الضمير يكشف خبايا ذات السارد أمام القارئ مثلما يقول:

«في الحقيقة كنت رافضاً وربما عاجزاً عن الانتماء لزمن «السندويشات»»[٦].

يسدّ الراوي خلل موقعه الذاتي، بتقوية رأيه عبر توظيف **ضمير الجمع** (نحن) أحياناً؛ إذ يضم أنا بلا أنا، ويجعل القارئ متعاطفاً معه[٧]، ويقول:

---

[١] عبدالملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، ١٥٩.

[٢] حسينة فلاح، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، ص١٩٣.

[٣] عبدالملك مرتاض، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، صص ٢٢٩-٢٣٥.

[٤] المصدر السابق، ص٩٥.

[٥] عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، ص ١٣٤.

[٦] أحلام مسنغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ٧٦.

[٧] حسينة فلاح، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، ص١٠٠.

«وإذا بنا نحمل ذاكرة مشتركة، ... وأفراحاً وأحزاناً مشتركة كذلك. ... وضعتنا الأقدار في رحاها التي لا ترحم..»[١].

هنا يجمع بين الأنا الساردة والآخرى الغيرية ويصدر حكماً، كأنّ السارد والكاتبة يجتمعان في نقطة ويصدر الرأي. كذلك يحضر **ضمير المخاطب** الذي هو ضمير المروي له، أي يتوجه السارد إلى أحلام التي تروى لها القصة. يفطن خالد إلى استخدام هذا الضمير عندما أخذ يكتب روايته رداً على رواية أحلام التي استهدفته. باستخدام هذا الضمير، إذ «يمتزج السرد بين ضمير المتكلم (المرسل) وضمير المخاطب (المرسل إليه)، ضمن **استراتجية تفاعلية**؛ فيجعل القارئ متواطئاً مع السارد، تحت سلطة الضمير المركب (أنا/ أنت)»[٢]؛ كذلك يتحقق التكافؤ بين هذه الأطراف، بحكم كون هذه القارئة هي كاتبة وكل كاتب قارئاً متطوراً، إذ «يصبح السارد، متداخلا ومتضامنا مع القارئ في ضمير واحد، حسب **الاستراتيجية التضامنية** بين طرفي الخطاب المتكافئين..في المرتبة»[٣].

المروى لها هي إمرأة تبدي آرائها تجاه القضايا المهمة للسارد الذكوري، فصوتها قد يكون الصوت المضاد له. إنّها متكافئة مع السارد، إذ الراوي يخاطبها ويتعامل معها، بهدف حمل القارئ الضمني ومن ثمّ القارئ الحقيقي على متابعة السرد وتأويل النص. ربّما قد يوهم التلاعب بالضمائر السردية، وخاصة استخدام ضمير المخاطب ومحاولة الأنا السردية، بالتخفيف من حدة الخطاب السردي، إلّا أنّ السارد يحاول، باستخدام ضمير المخاطب، أن يخبر القارئ أمراً لا يعلمه ضمن الاستراتجية التوجيهية، ليجعل القارئ مستسلما لأوامره وممتثلا لها[٤].

كذلك لا يخلو السرد من الضمير **الغائب** الذي يحضر خلال الأسماء وخلال صيغ الماضى البسيط التي لها علاقة بفعل التذكر. فإذا ما قال السارد مثلا:"كان ...أذكر أنه قال..." فإنّ العبارة تحمل بعدا **تناصيا** مع نصوص وأقوال غائبة. يحضر ضمير الجمع الغائب، أغلب الأحيان ليناقض السارد أوليبين تعارض رأي السارد مع الفكر الجماعى ولتدعيم آراءه لتكون حججا مقنعة[٥]؛ مثلاً يقول عن كذب مواقف الآخرين:

---

[١] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ١٠٢.

[٢] حسينة فلاح، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، ص ١٠٦.

[٣] م،ن:ص١٠٩.

[٤] م،ن:صص ١٠٧-١١١.

[٥] حسينة فلاح، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، ص ١٢٢.

«هنالك من يختارون موتهم وحدهم.. ولا يمكننا قتلهم لمجرد كتابة رواية. وكان يكذب ...»[١]

بما أنّ البنية السردية في الرواية تحت حاكمية الأنا، لذا تبتعد عن كونها تمتلك عدداً من الساردين الضمنيين، وأشكال البعد الذاتي المختلفة[٢]؛ لكن اختارت الكاتبة أن تظهر بصيغة الأنا على لسان خالد، الراوي العليم، المشارك، بالرؤية الذاتية الداخلية (الرؤية مع)، غير أنّها فرقت بين قناعاته وقناعات الآخرين من خلال التلاعب بالضمائر السردية وتقليص مطلقية الأنا بإدخال القناعات الأخرى من الضمائر للتكافؤ والتضامن والتوجيه. فرأيه الذاتي قد يناقض أويتقوى بالأصوات، كما تنفتح أفاق النص أمام القارئ ليتفاعل معه، إلى أن يصبح النشاط السردي ضرباً من "الأنا" المؤولة والناقدة والفاعلة في النص. هنا يتواري السارد خلال قناع الضمائر السردية المختلفة، مثلما تتواري الكاتبة بين الأنا والأنت أووارئهما[٣]. فاستخدام ضمير "أنت" يوهم بإدخال النظرة الأنثوية للكاتبة خلال صوت شخصية أحلام والتي تشترك مع الكاتبة في الإسم وبعض الصفات الأخرى. فهي المفتعَلة الشرعية للعلاقات الروائية، لكنها لا تعطى لنفسها حق التدخل العلني في النصّ.

ج- المنظور الآيديولوجي

درسنا في القسم السابق الراوي كأداة تتولى مهمة التنسيق والتأليف والتأطير في الخطاب السردي، والذي يهبه "القيمة الجمالية" والتي تتوسط في رؤيتها المعرفة والأداء الفني، وهي الأقرب إلى خصوصية "وجهة النظر (point of view)"، والتي ترتبط براوي النص بعد تكوينها الفني.

في دراسة المنظور الآيديولوجي[٤] في رواية ذاكرة الجسد، نلاحظ بأنّ هذه الرواية تجمع مختلف منظومات القيم في مستوياتها المتعددة وهي رواية متعددة المستويات: المستوى السياسي، المستوى

---

[١] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ٢٤٩.

[٢] ميخائيل باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، صص٢٦٥-٢٦٦ .

[٣] حسينة فلاح، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي**، ص ١٢٣.

[٤]وفي السبعينيات، قام الناقد السوفيتي بوريس اوسبنسكي، عضو جماعة البنّائيين الروس بنقد آثار باختين في تعددية الأصوات واعتمد في دراسته أشكال السارد على مصطلح رئيس «المنظور»- وهو مصطلح طوّره عن المصطلح الأنجلو–أمريكي «زاوية النظر»(انظر: سيزا احمد قاسم، **بناء الرواية**، ص ١٣٤)- واستطاع وسط زخم التنظيرات أن يعنى بأهم نقطة تنطلق منها السرديات وموقع الراوي، وهي العناية بالمؤلف. استطاع أوسبنسكي من خلال بويطيقا التوليف- البويطيقا: علم نادى به الشكلانيون الروس، وموضوعه أدبية الأدب، ويرى (جيرار جينيت) أن البويطيقا نظرية عامة للأشكال الأدبية.- أن يحدد نمذجة الممكنات التأليفية من خلال موقع المؤلف، ورأى أن المادة القصصية تخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي ترى من خلاله، وحدّد ذلك في المستويات الأربعة: المستوى الآيديولوجي،

النفسي، المستوى التاريخي، المستوى الاجتماعي. فتتداخل المستويات في هذه الرواية في نسيجها المتماسك[١]، إلى جانب إقناع شخصياتها وواقعها المفتوح الذي يجيز تعددية القراءة ويسمح بالملتقى بالمساهمة في إعادة إنتاجها. أمّا هذه الدراسة وحسب منهج النقد النسوي المتبع فسيركز على موضوع المرأة وما هورمز عنها (الوطن)، خلال مختلف مستوياتها، حتّى ينكشف البعد الآيديولوجي للنص من خلال دراسة الآيديولوجيات المتصارعة والاتجاهات المختلفة فيها للحكم على تعددية الأصوات أومونولوجية الروائية.

أولاً- المنظور الآيديولوجي في قضية الوطن

سلّط هذا النص الروائي الضوء على واقع الوطن، معتمداً على ما مرّت عليه من الأحداث في مرحلة الثورة ومن المراحل الحرجة، وتصفيةالحسابات في مرحلة ما بعد الاستقلال، إذ أنّ الأصوات الروائية قد صُنّفت في هذا الإطار الموضوعي على شكل «نسقين ايديولوجيين بارزين: الانتهازي والطامح للتغيير»[٢].

الآيديولوجية الانتهازية هي منظومة القيم التي تحكم الفرد بمراعاة مبدأ النفعية والمصالح الفردية دون التوجه إلى حقوق الآخر. يتبنى هذا النسق الآيديولوجي النفعي أصوات روائية مختلفة من الرجال السياسيين، ومنهم شخصية سي شريف (عمّ أحلام) وسي مصطفى (زميل خالد الثوري السابق). هذه الآيديولوجية لا تبين بشكل مباشر لإقناع القارئ، بل تظهر في معظم الأحيان عن طريق السارد العليم الذي يفضح باطنهم؛ مثلما يسرد عن شخصية سي مصطفي:

«كان سي مصطفي رجل الصفقات السرية والواجهات الأمامية،..»[٣]

والنعبيري، والزماني – المكاني، والنفسي (أحمد رحيم كريم الخفاجي،**المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ص ١٣٢). حيث إنّه أصبح صوتاً تنظيرياً متميزاً وتابعه الكثيرون مثل سيمبسون(Simpson) (حسين رضوبان،**سبك شناسي روايت در داستان هاى كوتاه**، ص ١٠٥) بما قدمّ من آليات إجرائية لتحليل النص. ويتبع هذا المقال منهجه في دراسة «المنظور الايديولوجي» أو «المستوى الايديولوجي» الذي هو منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها أو منظومة القيم الاجتماعية التي تحكم العمل الادبي(سيزا احمد قاسم، **بناء الرواية**، ص ١٥٨ و سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص ٢٤٩).

[١] عاطف بطرس، **مجلة المعرفة**، ص ١٠٤.

[٢] سليم بركان، **النسق الايديولوجي وبنية الخطاب الروائي**، ص ٥٧.

[٣] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ٣١٧.

فينْزع السارد العليم الوجوه المختلفة التي تختفي تحت قناع الدين، الاقتصاد، السياسة ونيّتها الانتهازية بإسم حماية الوطن أوالدين. ينوي النسق الآيديولوجي الطامح للتغيير، لمستقبل أحسن للوطن ويرفض المواقف الانتهازية والقناعات الخادعة. تدخل أصوات روائية كثيرة في حيز هذا النظام الفكري. الأصوات المختلفة من الشخصيات: شخصية البطل (السارد) وشخصية أحلام (رمز الوطن)، شخصية زياد (الشاعر الفلسطينى المناضل) وكذلك شخصية سي طاهر(الثوري الشهيد) وشخصية حسان (المعلم المثقف وأخوخالد) وشخصية ناصر (أخو أحلام). كل هذه الأصوات «يبنى التشكيل السردي على تجاذب وتنافر الخلفيات الذهنية المكونة لهذا الفكر الآيديولوجي، على شكل مواجهة وحوار بين مواقف متعددة، في أنساق فكرية متجانسة أو متضادة في الرأي»[1]. فالأصوات المنتمية إلى هذا الاتجاه الفكري الطامح للتغيير والمستقبل الأفضل للوطن تريد التغيير الجذرى وتصحيح المفاهيم الخاطئة كما نلاحظ عند الشخصيات الثورية والشخصيتين الرئيستين؛ وقد تقف على حدود التغيير الجزئي المتسامح مع أشكال الواقع وامتداداتها الفكرية كـ "حسَّان" أخ خالد.

السارد العليم يرفض النسق الآيديولوجي النفعي بينما يؤيد مواقف وآراء المناضلين والنسق الآيديولوجي الطامح للتغيير، غير أنّ الكاتبة بواسطة البطل السارد والأصوات المثقّفة تحدّد مستويات الوعي ودرجاته السلبية والايجابية. تعمّدت الكاتبة استخدام استراتجية طرح الأفكار المتضادّة، ومن ثمّ ترتكز على ضدية الأصوات في النص الروائي، لكن الراوي كنقطة إنطلاق المنظور الآيديولوجي في النص، لم يتعامل بحيادية، فلا يتيح لكل نسق فكرى أن يُطرح بشكل متساوٍ. البطل السارد وهوالعليم قد استوعب بشكل مباشر ومميّز كل توجهات ونزعات الكاتبة، فكان بذلك ناقلاً أميناً وحافظاً لايديولوجيتها إلى أن يجعل طبيعة الفكرة المونولوجية طبيعة النص الروائي في موضوع الوطن، فـ«الافكار التي يجرى إقرارها تندمج مع وعى المؤلف»[2]. فيؤكد النص الرأى الأحادي الحامل للمشروع الفكري الذي يسعى للإصلاح والتغيير والطموح إلى غدٍ أفضل. هذا الأسلوب لا يعترف بأفكار الغير، بقدر ما يسعى إلى إلغاء الأفكار المنافسة له.

ثانيا- **البعد الآيديولوجي في موضوع المرأة**

موضوع المرأة في النص يتكوّن من محاور رئيسة ويعرض قضايا عدة من الحب، والأمومة، والزواج، والمرأة الغربية، والمرأة العامية، والمرأة المثقفة، من خلال موقف البطل السارد الذي يروي قصته وكتابته

---

[1] سليم بركان، **النسق الايديولوجي و بنية الخطاب الروائي**، ص ٦٠.

[2] ميخائيل باختين، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ص ٨٠.

الافتراضية لهذه الرواية. رغم أنّ حضور النساء أقلّ بكثير من الرجال في الرواية، لكن كل الشخصيات يبينون نظرهم تجاه قضية المرأة مباشرةً أوغيرمباشرة عبر قضية الوطن. فالراوي في الحديث عن علاقته بالمرأة لا يتخذ موقف السارد العليم بكل صرامة، ويروي الثنائيات المتناقضه والمتضادة. فيلاحظ بأنّ البناء الفكرى الآيديولوجي لنص الرواية اعتمد على نسقين ايديولوجيين متناقضين: الفكرة البطريكية والفكرة الناقدة لها.

من نظرة النقد النسوي، تعتبر الرؤية البطريكية التي تمارس الهيمنة على المرأة لجعلها دونية وهامشية، نظام فكري مسيطر على الجوامع البشرية طول التاريخ. برز الفكر البطريكي في كلام البطل ورؤيته الانتفاعية للمرأة وخلال كلام سائر الشخصيات ذكوراً وإناثاً مباشرة أو من خلال تقرير السارد وتوصيفاته. وكذلك يكشف النص عن هذا الفكر المتجذّر في المجتمع من خلال علاقاته الحوارية، ومن خلال تجلي التعدّد اللغوى واستدعاء (تناص) أصوات المثقفين، والسياسين، والوطنين، والقومين، وأصحاب الدين، وحتى في نقل أفكار وأصوات عامة الناس. كل هذه الأصوات تصف المرأة بخصائص دونية مثل فضولية، وثرثارة، وشهوانية، وعابرة، أوتصفها بأنها متناقضة، وسادية، وطاغية، ومراوغة، وذات كيد، وتغوي، وتفتن، و... أو هي امرأة لا تفيد إلّا لخدمة مصالح الرجل وكأداة له للوصول إلى مطامعه السياسية، والمالية، والشهوانية.

الصوتالداخلي للسارد الذي يحظى بصدق أكثر، خلال مونولوجيات البطل الداخلية وعبر العلاقاتالحواريةالخارجية، يكشف الرؤية الانتهازية البطريكية، إذ يقول: «تعمدت أن أفرغ النساء من رموزهن الأولى.من قال إنّ هناك امرأة منفىً وامرأة وطناً فقد كذب..لامساحةللنساءخارج الجسد»[١].

هذه الرؤية الانتهازية بالنسبة للمرأة، لا تختصّ برجل دون آخر، بل قد تلاحظ هذه الفكرة عند الرجال الثوريين مثل سي طاهر، حتّى عند المرأة نفسها (جدّة أحلام مثلاً). كما يتبنّاها حسان ويؤيدها في وصفه لعمل سي شريف الذي زوّج بنت أخيه (أحلام) من رجل سياسي كزوجة ثانية، وهو رجل سيء الصيت بمفاسده الأخلاقية والسياسية، إذ يقول: «إنّ أى شخص سواه كان سيرحبّ بهذه المصاهرة ... إنّها الطريقة الوحيدة ليحلّ مشكلاته ومشكلات إبنته مرة واحدة»[٢].

وفي الثنائيات المتناقضة، تُطرح الفكرة الناقدة لها إلى جانب الفكرة البطريكية، خاصة في تصريحات البطل الاعترافية. الصورة الكلية التي تسرد عن الشخصية الذكورية والأنثوية في الرواية تهب النص

---

[١] أحلام مستغانمي، **ذاكرة الجسد**، ص ٣٨.

[٢] م،ن: صص٣٤٧-٣٤٨.

شمولية الجوانب. البطل نفسه يذكر نقاط ضعفه وقوته، ويكشف عما يجرى في باطنه ويعترف بالحماقة، العجز، وبالخيانة والتزوير و... حيث يقول: «كنت أشعر وأنا أنحدر معك إلى تلك المتاهات العميقة، إلى تلك الدهاليز السرّية للحبّ والشهوة،.......أنّنى أنزل أيضا سلّم القيم تدريجيا.......ترانى أخون الماضى، ترانى أخون أعزّ من عرفت من الرجال،....»[١].

كذلك يسرد سلبيات المجتمع البطريكي ويقول: « يا لحماقة الديوك!»[٢]؛ ولا ينكفئ على مساوئ المرأة بل قد يعترف بمقدرتها وعبقريتها فيصرّح بأنّها «إمرأة ذكية لا تثير الشفقة، إنها دائما تثير الإعجاب»[٣].

وفي تقوية الجانب الانتقادي، يجيز النص الروائي استقلالية الشخصيات في إبراز موقفهم النقدى تجاه الرؤية البطريكية، حيث تكشف أحلام، بصفتها امرأة مثقفة، عن ظلم المجتمع البطريكى للمرأة، رغم كونها ضحية هذا المجتمع الذي عيّن مصير زواجها برجل سياسي سيئ الصيت. فهي تسرد التقاليد البالية والخرافات الدينية ذاكرةً زواج أمّها باعتبارها ضحية للتقاليد الاجتماعية السائدة. ويُعتبر "زياد"، المكافح الثائر، من الشخصيات الذكورية التي اتّخذت أيضا الاتجاه المزدوج في الحكم على المرأة. إنّه، كناقد للمجتمع من النواحي السياسية والثقافية والاجتماعية، لا يقبل في الوهلة الأولى أن يعترف بفاعلية المرأة، بل يرى أنّ أحلام هي امرأة من نوع آخر، فيعترف بموهبتها.

فالرواية تجمع بين الآيديولوجيتين المتناقضتين، وتكثف الثنائيات، إذ يقوم المنظور الآيديولوجي في موضوع المرأة على حيادية منظور الروائية التي تطمح الى سرد الكائن المتناقض والثنائي، حيث تتيح الفرصة لكل نسق فكري أن ىطرح نفسه بشكل متساوٍ إلى حد ما. فقد اختصّ الجانب البطريكى لنفسه حيزاً أكثر من خطاب البطل السارد، لكنّه قد استوعب في الجانب الانتقادي من صوته نزعات الكاتبة، بل قد تختفي الكاتبة خلف أحلام وغيرها من الأصوات الناقدة التي تشبهها بتلاعبها بالضمائر السردية من قبيل «أنا» و«أنت» و... حتّى تجعل طبيعة الفكرة الديالوجية طبيعة النص الروائي في موضوع المرأة. فبازدواجية موقف السارد، ينفتح النص الروائي للأفكار المختلفة بشكل متوازٍ من ناحية التأثير. ثم تطرح الفكرة البطريكية بشاعرية قلم خالد ككاتب افتراضي وتحاول أن تقنع القارئ بها، وقد يكشف اللثام عنها وقد تؤدّي إلى انهيار المتلقّي. وهكذا تنسّق الكاتبة الثنائيات المتضادة والمتصارعة في المنظور الآيديولوجي عن المرأة، فيتوجه النصّ إلى ثنائية الطرح الفكري الذي يميل إلى

---

[١] م،ن:ص٢٣٠.

[٢] م:ن، ص ٢٣٤.

[٣] م،ن:ص ١٠٥.

الفكر الانتهازي البطريكي ونقيضه. وإنّ طرح الفكرة ونقدها يخرج أسلوب الرواية من الأسلوب المنولوجي ليقترب بها إلى الأسلوب المتعدد الأصوات.

النتيجة

تقوم العلاقات الحوارية في البناء الاجتماعي لرواية ذاكرة الجسد في مستوياتها الثلاثة المدروسة على تنوع الأساليب الكلامية والضمائر السردية وتنوع الأبعاد الآيديولوجية.

فمن ناحية الأساليب الكلامية، يدور الخطاب الروائي بين نقطتين بعيدتين في المسافة الجمالية حسب موقع الراوي، حيث يتذبذب موقع الراوي بين الموقع المهيمن في أسلوب التقرير السردي وبين الموقف الحيادي في أسلوب الكلام المباشر. ويكون السارد هو البطل العليم بما مضى عليه وله موقف آيديولوجي واحد في موضوع الوطن يسيطر على بناء النص؛ إلّا أنّه في اللحظة نفسها يعتبر ساردا شاهدا غير متوغل إلى البواطن، حيث يصبح منهارا بين الثنائيات في موضوع المرأة. فرغم انحياز الرواية في موضوع الوطن ومونولوجيته وتغليب الصوت الواحد الذي يدعم فكرة التغيير والطموح إلى غدٍ أفضل، تبرز الرواية حسب خصائص الروايات المتعددة الأصوات في منظورها الآيديولوجي عن موضوع المرأة، حيث يمكننا الاستنتاج بأنّ الكاتبة تنوي الحيادية في الطرح الآيديولوجي. كما أنّ التنقل المتناقض الذي تعيشه الشخصية المحورية، وهي السارد نفسه، يقلّص من مطلقية سلطتها على النص، حيث يشترك القارئ في استنتاج الأحكام. فرغم حاكمية الأنا قد تضعف هذه المطلقية، بإدخال القناعات الأخرى من الضمائر السردية؛ إذ يتواري السارد بين الضمائر كما تتوارى الكاتبة. وعليه يمكن القول بأنّ "أحلام مستغانمي" قد اعتمدت في روايتها على تقنية التمويه الأدبي وذلك باستخدام الرموز الآيديولوجية وتكثيفها، ما يحمّل النص دلالات متعددة ومختلفة. فهي تهدف من وراء ذلك إلى إنتاج نص ينفتح على أكثر من قراءة. هكذا يستدرج الخطاب الآيديولوجي والسارد المتردّد القارئَ الى خلق مناخ إبداعي يجعله قادراً على التأويل.

فرواية *ذاكرة الجسد* بمستوياتها المتعددة وبموقفها الوسط في الأساليب الكلامية ومراعاتها استقلالية الأصوات، وأيضا بنهايتها المفتوحة، وبتلاعبها بالضمائر السردية، وبجعلها السارد عالما وشاهدا لا يعلم البواطن، وكذلك بالجمع بين شمولية النظر والأحادية في المنظور الآيديولوجي تخرج عن المونولوجية أوعن النبرة الأحادية أوالاستنتاج الواضح **وتقترب من خصائص الروايات المتعددة الأصوات**، وهذا المنهج الديموقراطي يختلف عن فكرة من لا يعتبرون الكتابات النسوية إلّا روايات مونولوجية.

قائمة المصادر والمراجع

أ: **العربية:**

١- باختين ميخائيل، **قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي**، ترجمة جميل نصيف التكريتي، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

٢- ....، **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة،(د.ط)، الرباط: دار الأمان،١٩٨٧.

٣- بايزيد، فطيمة الزهرة، «**الكتابة الروائية النسوية بين سلطة المرجع وحرية التخييل**»، أطروحة الدكتوراه، إشراف الطيب بودربالة، (د.ط)، باتنة:جامعة العقيد الحاج لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١١-٢٠١٢.

٤- بركان، سليم، «**النسق الآيديولوجي وبنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية لرواية ذاكرة الجسد للروائية أحلام مستغانمي**»، شهادة الماجيستر، اشراف عبد الحميد بورايو، (د.ط)، الجزائر: جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٤.

٥- البطرس، عاطف، «رواية ذاكرة الجسدلاحلام مستغانمي»، **مجلة المعرفة**، ع ٤٩٣،صص١٠٢-١١٠، ٢٠٠٤.

٦- بوعزة، محمد، «البوليفونية الروائية»، **مجلة الفكر العربي**، ع٨٣، صص٨٦-٩٧، ١٩٩٦.

٧- التلاوي، محمد نجيب، **وجهة النظر في روايات الأصوات العربية**،(د.ط)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب. ٢٠٠٠.

٨- تودوروف، تزفيتان، **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ترجمة فخري صالح، ط٣، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦.

٩- الخفاجي، أحمد رحيم كريم، «**المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**»، رسالة ماجيستر بإشراف قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، آداب اللغة العربية،٢٠٠٣.

١٠- دراج، فيصل، **نظرية الرواية والرواية العربية**، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.

١١- راغب، نبيل، **موسوعة النظريات الأدبية**، ط١، الشركة المصرية للنشر لونجمان، ٢٠٠٣.

١٢- روشنفكر، أكرم، «الراوى وحوارية الرواية في حجر الضحك». **مجلة العلوم الإنسانية الدولية للجمهورية الإسلامية الإيرانية**، ع٢٠(٢)، صص٤٩-٢٠١٣،٦٩.

١٣- زيتوني، لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ط١، لبنان: دار النهار للنشر، ٢٠٠٢.

١٤- زيما ، بيير، **النقد الاجتماعى نحوعلم الاجتماع النص الأدبي**، ترجمة عايدة لطفي،ط١، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٠.

١٥- شريم، جوزيف ميشال، **دليل الدراسات الاسلوبية**، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤.

١٦- فلاح، حسينة، **الخطاب الواصف في ثلاثية أحلام مستغانمي (ذاكرة جسد ، فوضى الحواس، عابر سرير)**، ط١، الجزائر: دار الامل. ٢٠١٠.

١٧- قاسم، سيزا أحمد، **بناء الرواية " دراسة لثلاثية نجيب محفوظ "**، ط١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.

١٨- كالر، جوناثان، **النظرية الأدبية**، ترجمة رشاد عبد القادر، ط١، سوريه: منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٤.

١٩- الكردى، عبد الرحيم، **الراوي والنص القصصي**، ط٢، القاهرة، دار النشر للجامعات، ١٩٩٦.

٢٠- ....، **السرد في الرواية المعاصرة(الرجل الذي فقد ظلّه نموذجاً)**، ط١، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠٠٦.

٢١- عامر، عزة عبد اللطيف، **الراوي وتقنيات القص الفني**، (د.ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

٢٢- عليان، حسن، «تعددالأصوات والأقنعة في الروايةالعربية»، **مجلةجامعة دمشق**،العددالأول والثانى، صص ١٦٧-١٩٦، ٢٠٠٨.

٢٣- العيد، يمنى، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ط٢، بيروت: دار الفارابي،١٩٩٩.

٢٤- ....، **في مفاهيم النقد والحركة الثقافية العربية**، إعداد وتقديم محمد دكروب، ط١، بيروت: دار الفارابي، ٢٠٠٥.

٢٥- لحمداني، حميد، **النقد الروائي والآيديولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي)**، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي،١٩٩٠.

٢٦- مرتاض، عبدالملك، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**. (د.ط)،كويت: عالم المعرفة، ١٩٩٨.

٢٧- مستغانمي، أحلام، **ذاكرة الجسد**، ط٢٦، بيروت: دار الآداب، ٢٠١٠.

٢٨- يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي** ، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩.

ب: الفارسيّة

٢٩- أحمدي، بابك، **ساختار وتأويل متن**، چاپ١١، تهران: نشر مركز،١٣٨٠.

٣٠- آلن، گراهام، **بينامتنيت**، ترجمة پيام يزدانجو، ط١، تهران: نشر مركز،١٣٨٥.

٣١- تودوروف، تزفيتان، **منطق گفتگويى ميخائيل باختين**، ترجمة داريوش كريمى، ط١، تهران: نشر مركز، ١٣٧٧.

٣٢- تولان،مايكل، **روايت شناسي درآمدی زبان شناختي انتقادی**، ترجمة سيده فاطمه علوی وفاطمه نعمتی، ط١، تهران: سمت، ١٣٨٦.

٣٣- پراندوجي، نعيمه، «**شيوه روايي گفته های داستانی در ادبيات پايداری فلسطين بررسي موردی رمان‌های "السبار" و"باب الساحة" نوشته سحر خليفه**»، أطروحة الدكتوراه، إشراف كبرا روشن فكر،(د.ط)، ايران: جامعة تربيت مدرس، قسم اللغة العربية وآدابها،١٣٩٢.

٣٤- حسينی، مريم، «منطق مكالمه وداستان ايرانی». **مجموعه مقالات هم انديشی گفتگومندی در ادبيات وهنر**، التنسيق بهمن نامور مطلق، ط١، تهران: سخن، صص٧٣-١٣٩٠،١١٢.

٣٥- رامين نيا، مريم، «**بررسي وتحليل چند آوايی در مثنوی مولوی**»، أطروحة الدكتوراه، إشراف حسينعلی قبادی، (د.ط)، ايران:جامعة تربيت مدرس،قسم اللغة الفارسية وآدابها، ١٣٩٠.

٣٦- رضويان، حسين، «**سبك شناسي روايت در داستان های كوتاه : رويكرد نقشگرا بر اساس الگوی سيمپسون ٢٠٠٤**». أطروحة الدكتوراه، إشراف فردوس آقاگلزاده. ايران: تربيت مدرس، قسم اللسانيات، ١٣٩٠.

٣٧- غلامحسين زاده، غريب رضا، «حافظ ومنطق مكالمه رويكردی باختينی به اشعار حافظ شيراز»، **پژوهش های زبانهای خارجي**، ع٣٩،صص ٢٣٥-٢٥٦، ١٣٨٦.

٣٨- كنان،ريمون شلوميت، **روايت داستانی بوطيقای معاصر**، ترجمة ابوالفضل حری، ط١، تهران: نشر نيلوفر، ١٣٧٨.

٣٩- مارتين، والاس، **نظريه های روايت**، ترجمة محمد شهبا. ط١، تهران:هرمس، ١٣٨٢.

٤٠- بهرام، مقدادی، بهرام، وفرزاد بوبانی،«جويس ومنطق مكالمه رويكردی باختينی به اوليس جيمز جويس»، **پژوهش های زبانهای خارجي**، ع١٥، صص١٩-٢٩، ١٣٨٢.

٤١- مكاريك، ايرنا ريما، **دانش نامه نظريه های ادبی معاصر**، ترجمة مهران مهاجر ومحمد نبوی، ط١، تهران:نشر آگه، ١٣٨٨.

ج: الإنجليزية:

42- Bakhtin, Mikhail, **Problems of Dostoevsky's poetic** ,ent Caryl Emerson introduction by Wayne C Booth, London ,Minneapolis: University of Minnesota Press,1999.

43- Leech, Geoffrey & short, **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose,** second edition,……., 1981

44- Leech, Geoffrey & short, **Mick Style in fiction A Linguistic Introduction to English fictional prose** ,second edition,…….. 2007

45- www.ahlammosteghanemi.com

لقد كانت الموسيقى بالنسبة إلى الصُّوفيَّة، رسول عالم الغيبِ الذي يذكرهم بصوتِ الجِنان الذي كانوا قد سمعوهُ، وتعوَّدوا عليه قبل أن يهبطَ آدم إلى الأرض.

والسَّماع مع الموسيقى الصُّوفيَّة طريق الوصول إلى الله، وطريق الكشف، والشُّهود، وإشراق القلب. وينظر الصُّوفيَّةُ إلى الموسيقى من وجهة النَّظر المرتبطة بالعقل، فكل موجودٍ ــ بحسب اعتقادهم ــ يحمدُ الله بلسانهِ الغيبيِّ بشرط أن يكون له قلبٌ بأذنٍ سامعةٍ، وكلُّ ذرةٍ من ذرات الجسد تنصتُ لهذه النَّغمات الرَّبانيَّة.

أمَّا الرَّمز في علاقته مع الموسيقى، فقد قدَّم صورةً بديلةً للأصل، ولكنَّها لا تكتفي بذاتها بل تتعدَّى الأمر إلى فعاليَّةٍ رمزيَّةٍ عميقةِ الدِّلالة في معانيها، ومختلفةٍ عن اللُّغة الواقعيَّة.

واللّغة الشّعريّة حاملةً للمعنى، ومشكلةً له ضمن الفضاء النصّي ؛ إذ تمارس حركتها الوظيفية عبر ثنائيّة (الظّاهر والباطن)، وتتعزّزُ فاعليتها بوجود الرّمز،ومن هذا المنظور لم يعد الرّمز مجرّد أداةٍ للمعنى، بل أداةً لتكثيف الدّلالة والإيحاء.

وقد حقّق الرّومي والنابلسي جانباً ملحوظاً مما تأثرا به، أو اعتقداه من أفكار صوفيّة، عبر الانتقال باللّغة من الدّلالة الحقيقيّة إلى الدّلالة الإيحائيّة فوظّفا الرّمز الموسيقيّ توظيفاتٍ عدَّة، تحرّرا بها من قيد اللّغة على نحوٍ مشابهٍ لتحررهما من قيد النَّفْس.

البعد الرَّمزيّ لتوظيف الآلات الموسيقية عند الشاعرين :

احتلّ (النّاي) مكانةً كبيرةً في الفكر الصّوفيّ، آتية من ترجيعاته الشّجيّة التي تخاطب الروح مباشرةً، وتكشف – وفق النّظرة الصُّوفيّة —عن أسرار الكون، وتهدي إلى البحث عن عالم الغيب.

وظّف الرّومي والنابلسي (النّاي) للتعبيرعن خفايا ذاتية وكونية بتوظيفات متعددة. اشتركا فيها من خلال الاعتماد على فكرة (النَّفخ)، وترجيعها في الآية الكريمة:" ونفختُ فيه من روحي"[1].

من هنا، شاكل الرّومي والنابلسي في أشعارهما بين النَّفخ في النّاي، ونفخ الروح في الإنسان، يقول النابلسي[2]:

إذا ما سَمعتَ النّاي سوّاه منشدٌ	لينفخَ فيه فاعتبرْ واكتسبْ حالا
و قابلْ به يومَ الــمقابلةِ التـــي	تُصحّح فيكَ النَّفْس كشفاً وإقبالا
و دَعْ عنكَ أهلَ اللهو فهو محرّمٌ	عليهم كما قالوا وإنْ قولُهم طالا

[1] الحجر/٢٩.

[2] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٦٠١، ٦٠٢.

فآدمُ نايُ الله سوّاه نافـــخـــاً من الروحِ فيهِ روحهُ مثلَ ما قالا

وبمثل ذلك اتخذ الرّومي من المماثلة بين قالبية (النّاي)، وقالبية (آدم) مدخلاً استبدالياً استحضر فيه (النّاي)، وشاكل بين قالبيته وقالبية (آدم)، إذ يقول[1]:

قَطعَ الأستاذُ النّاي من القَصباء/ فجعلَ له تسعةَ ثقوبٍ،وسَمّاهُ آدم/ أيُّها النّاي، جئت من هذه الشّفة بالصّياح/فتأمّلْ تلك الشّفة التي أعطت شفتكَ الأنفاسَ.

بذلك تتآزر الرّمزيّة اللّفظية (الناي)، مع الرّمزية التصويريّة (اصطناع النّاي المثقوب بتسعة ثقوب، وتسميته آدم)، وذلك بالاستعانة بحدث وجودي (خلق آدم)، الذي يتحوّلُ إلى لغةٍ شارحةٍ للغة الموضوع (النّاي).

ونرى الرّومي في توظيفٍ آخر، يوضّح علاقة الانتماء بين (الأصل والفرع)، ويجسّد هذا الانتماء بحنين (النّاي) الدّائم إلى الأصل، وشرح ألم الفراق وعذاباته، عبر المشاكلة أيضاً بين (الإنسان والنّاي)، يقول الرومي[2]:

استمعْ لهذا النّاي كيفَ يشكو/ إنّه يتحدّثُ عن آلامِ الفراقِ [قائلاً]:/ منذُ أنْ قطعتُ من القَصباءِ / والرّجالُ والنساءُ يبكونَ بُكائي / أُريدُ صوتاً مزّقهُ الفراقُ / حتّى أشرحَ ألمَ الاشتياقِ / فكلُّ مَن أُبعدَ عن أصلهِ / يظلُّ يبحثُ عن زمانِ وصلهِ.

أمّا النابلسي فنجده يوائم بين حال النّاي وحال الفراشة التي هاجها النّفخ في النّاي، يقول[3]:

فَراشتِي رأتِ النُّورَ الذي ظَهـــرا نورَ الوجودِ الحقيقيِّ يَخطفُ البَصرا

وهاجَها النَّفخُ في النّايِّ الرَّخيمِ وقد بدا الجَمالُ من الوجهِ الذي بَهرا

فألقتِ النّفس منها فيه فاحترقتْ فلم تغادرْ لها عَيناً ولا أثرا

يفكّ النابلسي ذاته الصّوفيّة من خيط الوجود الإنسانيّ الزّائل،ويحيطها بنور الجمال الإلهيّ، فيقدّم صورة الفراشة التي تحوم حول النّور مع علمها بأنّه سبب فنائها وزوالها.ولكنّها لا تتلكّأ في الاقتراب منه، ليغدو شوقها مرآةً لشوق الشّاعر ورسالة تبثّها الفراشة ويهيّجها نفخ النّاي.

[1] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص١٣٠.

[2] إيفادي ميتراي- ميروفتش،**جلال الدين الرومي والتصوّف**، ترجمة: الدكتور عيسى العاكوب، ص٦٦.

[3] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٥٦.

وهي صورة تناقلها الصّوفيُّون، وطوّعوها لخدمة أفكارهم وأشواقهم، فعبّر كل منهم عنها بطريقته الخاصّة، ووفقاً لغايته وغرضه. ونجد هذه الصّورة عند الرّومي، ولكن بمعزلٍ عن اندماجها بالآلات الموسيقيّة، إذ يقول[١]:

إنْ لم يكن في القلب نارٌ، فلِمَ هذا الدُّخان؟ / و إنْ لم يحترقِ العودُ، فمِن أينَ رائحةُ هذا العُود؟

و كوني عاشقاً هالكاً ما سببُه؟ / وسرورُ الفَراشةِ باحتراقها بالشَّمعِ، ما سببُه؟.

إذاً، الفراشة إسقاط آخر من إسقاطات الشّاعر الصّوفيّ التائق لرؤية النّور الإلهيّ بجماله وجلاله. وبينما الفراشة تحوم حول شعلة النّار، نجد الرومي يتحدّث عن النّار التي أُضرمت في النّاي، فيقول[٢]:

إنَّ صوتَ النّايّ نارٌ، وليس هواءً منفوخاً / فلا كان مَن ليست لديهِ هذه النَّار/ النّاي صفيٌّ كلّ مَن أُبعد عن حبيبٍ / وأنغامُهُ مزّقت ما أُسدلَ على أبصارنا من حُجب.

فبالهواء المنفوخ في النّاي والمتصيّر ناراً، تتمرّد ذات الصوفيّ على الواقع الوجودي المثقل بالحُجب والأستار عبر صيحات انفعاليّة مشبعة بالحنين والمرارة والوجد.

ويوسّع كلٌّ من النابلسي والرّومي من توظيفات (النّاي)، عندما يمزجانه مع غيره من الآلات الموسيقيّة. فيمزج النابلسي النّاي مع (الدُّفّ، والطُّنبور، والسِّنطير، والجَنْك، والرَّباب، والطَّبل)، إمّا في بيتٍ واحدٍ، وإمَّا في أبياتٍ متتاليةٍ، يقول في إحدى قصائده[٣]:

فإذا دَندنَ الرَّبابُ أجابتْ نغمةُ الدُّفِّ فاستقرَّ الغَناءُ

وصريخُ النَّاياتِ قد شاكلتها نقراتٌ للطّبل فيها الهَناءُ

وكذلك الأمر عند الرّومي، إذ يشترك (النّاي) مع آلات موسيقية أخرى (الدُّف، السُّرناي، الرّباب، الصّنج).

ولكنّ هذا الاشتراك قليلٌ بالمقارنة مع امتزاج الآلات عند النابلسي، فالنَّاي عند الرّومي يحتلّ مكانةً كبيرةً، انفرد بها عن بقية الآلات، سواء أكان الانفراد بعدد التّواترات (٣٨٦ مرّة) أم الانفراد بأبياتٍ مستقلةٍ، يقول الرّومي[٤]:

---

[١] عيسى العاكوب، **رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٥٧.

[٢] إيفادي ميتراي– ميروفتش، **جلال الدين الرومي والتصوّف**، ترجمة: الدكتور عيسى العاكوب، ص٦٦.

[٣] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص ٦٣٤.

[٤] عيسى العاكوب، **رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٨٢.

مع العشقِ يكون عَقْدُ القُبعةِ على النّطاق أمراً محموداً / و مع نُواحِ السُّرناي يكون حرقُ الكبدِ أمراً محموداً / فيا أيُّها المطربُ، اعزفْ على الدُّفّ والنّاي على هذه الحال / حتّى السَّحَر، لكي يكون النَّهار سعيداً.

أمّا السُّرناي – تلك الآلة النّفخيّة التي انفرد بها الرّومي عن النابلسي ـ فيرصد الرّومي من خلاله حركة الصّيرورة الوجوديّة التي استجاب لها السُّرناي، وفق مقتضى السّياق الصّوفيّ.

ومعاناة (السُّرناي) لا تنفصل عن معاناة (النّاي)، ومكابدته ألم الاغتراب عن الأصل الحقيقيّ، والرّغبة في الانعتاق وفكّ قيود الوجود. يقول الرومي[1]:

نُحْ أيُّها الحبيبُ كالسُّرناي ؛ لأنّ السُّرناي يئِن لأجلنا / احترتَ تلك الأنفاسَ المليئةَ بالنّار من مُخفّفِ الهَمِّ.

ويتحوّل الأنين في السُّرناي إلى فعلٍ مصاحبٍ له، يستحثّه من الدّاخل، ويكشف عن ألم الابتعاد وحرقته. يقول الرومي[2]:

يجبُ على قلبي أنْ يئنَّ أنينَ السُّرناي/ لأنَّ رائحةَ الحبيبِ تأتي من السُّرناي.

وعندما يصل أنين السّرناي إلى القلب، فعليه أن يعود باتجاهه ـ باتجاه السُّرناي ـ يقول الرّومي[3]:

وصلَ أنينُ سرنايكَ إلى القلبِ / وعُدنا باتجاه سُرنايك .

أمّا الأصواتالتي تنتشر في المدينة،فهي ليست إلاّ صوتَ أنين السُّرناي، وصوت بكاءالصّنج.يقول[4]:

في المدينةِ لا تسمعُ، إلاّ صوتَ أنينِ السُّرناي /و لا تسمع بكاءً في أي بيتٍ، إلا من الصَّنج.

ويُصاحب (السُّرناي) آلية النّفخ، التي صاحبت (النّاي)، فيعقد الرّومي بذلك علاقة مشابهةٍ بين النّفخ في (السُّرناي)، ونفخ الروح في الإنسان. يقول الرّومي[5]:

إنْ تكن بحراً، فأنا سمكُ بحرِكَ / و إنْ تكن صحراء، فأنا غزالُ صحرائكَ/ انفخ فيَّ، فأنا عبدُ أنفاسكَ / أنا سرنايكَ،سُرنايكَ،سُرنايكَ.

---

[1] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٧٣٢.

[2] **المرجع السابق**، جلد يكم، ص٣٤٦.

[3] **المرجع السابق**، جلد يكم، ص٩٠٢.

[4] **المرجع السابق**، جلد يكم، ص٩٠٢.

[5] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٣٩.

ثمّ لا يلبث أن يخبرنا الرّومي، بأنّ سرناي الجسد هو الجسد الإنسانيّ نفسه، الذي نفخ فيه العشق نفخته المحيية.يقول الرومي[1]:

العشّاقُ يئنونَ كالنّاي، والعشقُ يئنُ كعازف النّاي

كي ينفخَ هذا العشقُ كثيراً في سُرناي الجَسد.

وكذلكَ يجعل الرّومي العالم كلّه بمثابة السُّرناي، والحبيب ينفخ في ثقوبه، لتُسْكر أنَّاته كل من يسمعها ويفهمها، يقول[2]:

العا لَمُ مثل السُّرناي، وهو ينفخُ في كلِّ ثقوبهِ

ويقيناً فإنّ كلّ أنّةٍ من أنَّاتهِ سُكرٌ من تلكما الشّفتينِ الشّبيهتين بالسُّكّر.

ويمثّل السُّرناي عند الرّومي الخزينة السّريّة للغة المطلق، التي تتوضّح أسرارها بخلوّ السّرناي وفراغه إلا منها، يقول الرومي[3]:

أصبحَ السُّرناي فارغاً وبسيطاً، أمعنِ النّظرَ / ضعْ شفتَكَ على شفتهِ، كما تفعلُ مع السُّرناي.

في حين نجد النابلسي يوظّف المزمار، وهو من الآلات النّفخيّة أيضاً, توظيفاً مشابهاً لتوظيف (النّاي). مع الإشارة إلى أنّ آلة المزمار لا نجدها عند الرّومي.

وقد أبانَ النابلسي بتوظيفه للمزمار التّعطش اللانهائيّ للإنسان للعودة إلى منبع وجوده، الذي هو جزءٌ من الطّبيعة الإنسانيّة الأزليّة. وذلك فيما جسَّده من توظيفاتٍ مكثّفةٍ عمّقت تراكمياته التي انبثقت فيما بعد كأصواتٍ لونيةٍ، داخل الفضاء الشّعريّ.

وكان للنّفخ دورٌ بارزٌ في إظهار الوظيفة الكشفيّة، فكانت آلية النّفخ مقياساً لدرجة الإحساس بالوجود المتجلّي عبرها. وقد استثمرها النابلسي لتكون مادةً استحضاريّةً للمعارف الصّوفيّة، تدلُّنا على القوانين، والأُطُر التي حمّلها الصّوفيّة للرّموز الموسيقيّة، يقول النابلسي[4]:

أطوفُ على ذَاتي بكاساتِ خَمرتي   وأستمعُ الألحانَ في حانِ حَضرَتي

وأنفخُ مزماري وأُصغي لصَوتهِ   وأضربُ دُفِّي حين ترقصُ قَينَتي

[1] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص٩٨٦.

[2] عيسى العاكوب، **يد العشق**، ص١١٦.

[3] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص١٠٣٩.

[4] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٨٣.

فقد خلق النابلسي طقساً روحياً خاصّاً به، تمّ فيه تصوير الملامح التّمييزيّة على المستوى السّمعيّ والمستوى الحركيّ، وذلك بالإصغاء إلى نفخ المزمار، والاستماع إلى الألحان، والضّرب على الدُّفّ، ووَقْع القَيْنة. ومن هذا الطّقس الصّوفيّ، تبرز نتوءاتُ الحلم الصّوفيّ الذي يتناوب بين واقعٍ مرئيٍّ يشرحه النابلسي وجوهرٍ مخفيٍ مستورٍ، لا تنكشف أسراره لكل عينٍ وأذنٍ.

ويفسّر النابلسي عبر تكامل لغته، عملية النّفخ، بأنّها نفخُ روحٍ في قالبٍ جسديٍّ، وتوضع هذه الصّورة في مقابل صورةٍ أخرى، هي نفخ النّفَس في قالبية الزّمر، يقول[1]:

هو أمرٌ وكلٌّ أمرْ ... وهو زيدٌ هنا وعمرو (...)
عنهُ خذْ كلَّ ذرة ... مُلئتْ منه كأسُ خمرْ
وتمتّع بوصلهِ ... روحهُ فيكَ نفخُ زمرْ

فالتّماثل بين قالبيّة الزّمر وقالبيّة الجسد عبر فعل النّفخ، أضاء عتمةَ المعنى الصّوفيّ، المحجوب خلف (الكلمة – الرّمز)، وولّد لغةً تعانقت أبعادُها مع أبعادِ الصّوت، وأفرزت بعملية النفخ في الجسد، وجود المعنى، وصدى الرؤيا الكاشفة لحالة التّمازج بين الجسد والروح.

وقلّما وجدنا توظيفاً للمزمار بعيداً عن غيره من الآلات الموسيقيّة، وهذا الامتزاج إمّا في بيتٍ واحدٍ، وإمّا في أبياتٍ متتاليةٍ فيأتي مع (الدُّفّ، والطنبور، والنّاي، والطّبل، والعود)، يقول النابلسي[2]:

باللهِ إذا نفختَ في مِزماري ... فاضربْ دُفّي محرِّكاً أوتاري
وأطربْ سَمعي بصوتِ جَمعي كَرماً ... واملأْ قَدحي وغنِّ يا خَمَّاري

وعبر هذا الامتزاج، يقدّم النابلسي لغةً تنقل الأشياء بصورةٍ مختلفةٍ،فيوصلها توصيلاً خاصّاً، ينطوي على إدراكٍ ذاتيٍّ متميّزٍ، ويغدو (الزّمر) رمزاً للأرواح التي تخلّصت من الماديات كلّها، فحلّقت في الفضاء الأعلى، يقول[3]:

والكشفُ جاءَ بَعسكرٍ ... والكونُ خفّاقُ اللواءِ
والطَّبل أجسامُ الملا ... والزّمرُ أرواحُ الفَضاءِ

يكوّنُ الشّاعر من العناصر (الكشف، الكون، الطّبل، الزّمر)، لغةً رمزيّةً قائمةً بذاتها، يشرح بواسطتها سرّالوجود، وأصله وهيئته، ويشيرُ بها إلى ما يتخلّلُ العالم الماديّ ويقوم وراء حضوره المباشر.

---

[1] **المرجع السابق،** ص٢٣٨.

[2] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق،** ص٢٢١.

[3] **المرجع السابق،** ص٢٤.

بهذه اللُّغة يتعامل النابلسي مع رموزه الموحيّة بكل سهولة وحيويّة، وبطريقةٍ تُغني الرّمز وتثريه باتجاهٍ مغايرٍ لظاهر العبارة، فيمنح التجدّد والتطوّر للّغة ويعيد نسجها وحياكتها.

ويستمرّ عنده امتزاج (الزّمر) مع غيره من الرموز الموسيقية، كما في قوله[١]:

وذُفوفُ الحقِّ من نَقـــ ـــرِتها زالتْ سَناتي

ومَزاميرُ المَعاني أَطربتْ بالنَّغماتِ

وتغدو (الدفوف)، مصدر إيحاءٍ كثيفٍ، عبر اقترانها بمعنى شموليّ هو (الحقّ). في حين تؤسس (مزامير المعاني) صورةً ديناميّةً، وبناءةً ومتداخلة الدّلالة، تخصّب النصّ الشّعريّ، وتثبت الدّلالة السّابقة (دفوف الحقّ)، وإن كانت أقلّ شموليّةً من سابقتها.

وفي امتزاج (المزمار مع الدفّ)، عند النابلسي، إرشادٌ وهدى لَمن يريد الإرشاد، يقول[٢]:

ورأيتَ الهُدى وأَرشدكَ الدُّ فُّ وصوتُ الغِناءِ والمِزمارُ

ولكنِ القلبُ منكَ في غفلاتٍ وعلى وجهكَ الكثيفِ خِمارُ

يدعو النابلسي من كان غافلاً ألاّ يفوّت نقرات الدَفوف، وغناء المزامير فبها الإرشاد والهدى.

"ومثلما أنّ آلات النّفخ لا تكون مفعمةً بالحياة إلاّ عندما يمسّها نفَس المعشوق، لا يستطيع الرّباب، وهو آلةٌ صغيرةٌ ذات أربعة أوتارٍ، أن يُحدِث الأصوات" [٣] إلاّ عندما يسمع أنين العشق، من قلبه، ويغدو (الأنين، والرّباب) شيئاً واحداً، يقول الرّومي[٤]:

فواعجباً إنّ أنينَ عشقكَ هو ربابُ قلبي/ واعجباً صارت أجوبةُ قلبي كُلّها أنيناً/ تلكَ السّعادةُ العامرةُ التي تنشدُها / ستَجدُها،و لكنْ في خَرابِ قلبي.

ويغدو (الرّباب) عند الرّومي رمزاً لقلب الإنسان، وموضعاً للأجوبة المصحوبة بالأنين، يقول الرّومي[٥]:

أيُّها العازفُ على ربابِ قلبي / اسمعْ في هذا الأنينِ جوابِ قلبي/ في كلِّ خرابٍ دُفن كنْزٌ مُختلفٌ/ والعشقُ مَدفونٌ في خَرابِ قلبي.

---

[١] **المرجع السابق**، ص٩٢.

[٢] **المرجع السابق**، ص٢١٦.

[٣] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦١.

[٤] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٩٤.

[٥] المرجع السابق، ص ٣٩٣، ٣٩٤.

والكنْز الماديّ الذي نجده في أماكن الخراب والدّمار، يختلف اختلافاً تاماً عن الكنز الحقيقيّ الذي يتحدّث عنه الرّومي. فهو كنزٌ لن يجده إلاّ كلُّ مؤهلٍ للحصول عليه، وهو مخبوءٌ في القلب أو في (ربابِ القلبِ) الذي بخلوّه وفراغه من كلّ الماديات، يحقّق الوصال بالذّات الإلهيّة، يقول[١]:

منذ أنْ عرفتُ نارَ العشقِ ومَاءَه / ذبْتُ في نارِ القلبِ، مثلَ الماءِ/ و أفرغتُ قلبي، مثلَ الرَّباب/ وصانعتُ مِضرابَ ألمِ العشقِ.

ويتساءل الرّومي من أين يجيء صوتُ الرّبابِ؟ ففراغه أو تجويفه — في رأي الرّومي — قد مُلئ بالنّار والفتنة والضّجيج، وما ينطق به لسانه هو أسرار القلب وخفاياه، يقول[٢]:

يا صوتَ الرّباب من أينَ تجيء؟/ إنّكَ مملوءٌ بالنّار وبالفتنةِ وبالضّجيجِ / أنتَ جاسوسُ القلبِ ورسولُ تلكَ الصَّحراءِ / وكلُّ ما تقولهُ هو أسرارُ القلبِ.

«ولا ينبغي أن ينسى المرء أن كلمة (رباب) تشكّل تقفيةً سهلةً جداً مع (كباب) (التّشبيه الشّائع لقلبِ العاشق)، و(شراب)، ولذلك كانت تستخدم حيثما كان وصفٌ لاجتماعٍ احتفاليٍّ»[٣] يقول الرّومي[٤]:

القلبُ من هوسكَ مثلُ الرَّباب، الرَّباب/ وكلُّ قطعةٍ من حُرقكَ كبابٌ، كباب/ وإنْ كان المعشوق صامتاً في شأنِ ألمنا/ فإنّ في صمتهِ مئةَ جوابٍ وجواب.

فالهوس هو العلاقة الجامعة بين (القلب والرّباب)، وأضاف إليها الرّومي صفة (الكباب) للدّلالة على عُمق الحالة الشّعوريّة، وتمكّنها من نفْس الصّوفيّ. بذلك يتخذ (الرّباب) مقاماتٍ تمثيليّةً، متناغمةً مع الإيقاعات التّأويليّة للتّجربة الصّوفيّة، ومتفاعلة مع الأثر الغائر في جوفِ القلبِ.

وقد مزج الرّومي بين الأثر الصّوفيّ والأثر الفنيّ، على اعتبار أنّ الأثر الصّوفيّ يقوم على الفكر الدّينيّ، الذي يغذيه ويعدّ لُحمتَه وسَداه. والأثر الفنيّ الذي يقوم على موازين جماليّة ومعايير فنيّة مؤازرة للأثر الصّوفيّ. فعندما يقول الرّومي[٥]:

---

[١] المرجع السابق، ص٢٩٩.

[٢] المرجع السابق، ص ٥٠٨.

[٣] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٢.

[٤] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٩.

[٥] المرجع السابق، ص٣٩.

من صوتِ إسرافيل ظهرَ الرّباب / فأحيا وجدّدَ قلوبَ الكباب/ أحوالُ العشقِ وأوصالهُ التي غَرِقَتْ وَفنيتْ/ طَلعتْ من قعرِ الماءِ كالأسماك.

نجد أن العلاقة بين صوت إسرافيل، وظهور الرّباب، وقلوب الكباب، علاقةٌ متعدّيةٌ؛ فقد جاء صوت إسرافيل بهيئة مرسلٍ إيجابيّ، قام باستحضار غائبٍ، هذا الغائب يُحيي القلوبَ المحترقةَ من جهةٍ، ويمتلكُ بعداً زمنياً تنبؤياً خفيّاً، منح الرّبابَ صفتَي (الإحياء، التّجدّد)، من جهةٍ ثانيةٍ.

نلاحظ أهميّة (الرّباب) عند الرّومي، فهو لا يبدو مجرَّد آلةٍ موسيقيّةٍ تصدر أنغاماً، بل إنّ له معنى روحياً سامياً يتجاوز معناه السّطحي. يقول الرّومي[1]:

يا ربُّ، يا ربُّ، بحقِّ تسبيحِ الرّباب / الذي في تسبيحهِ مئةُ سؤالٍ وجواب/ يا ربُّ، بقلبِ الكباب، والعينِ المملوءةِ بالماء / نحن أكثرُ جَيشاناً من شراب الدِّنان.

يحوّل الرّومي (الرّباب) من آلةٍ تصدر أنغاماً إلى آلةٍ تسبِّحُ وتَبتهل.

بذلك نجد أنّ الرّومي يهيّئ المغايرة دائماً، ويبعثُ التّوتر، عبر ممارساته الكلاميّة المواتية للفكرة ولقصدية التّركيب اللّغويّ، فيتجلّى المعنى بوساطة وسيلةٍ إشاريّةٍ (رمزيّة) دالةٍ تظهره، ولسان حالٍ ينطق به الرّباب يمثّل حدثاً مشخّصاً تتلامس فيه (الفكرة والدّلالة).

في حين يوظّف النابلسي (الرّباب) توظيفاً لا يرقى في أهميته إلى مستوى الرّومي. فنجده يوظّفه داخل حلقة السَّماع مشتركاً مع غيره من الآلات الموسيقيّة(الدّف، النّاي، الطّبل)، وتتمحور الأبيات حول مدلولات النّغمات التي أصدرتها الآلات بأنواعها (الوتريّة، والنّقريّة، والنّفخيّة) في اختزالٍ شعريّ ومدلوليّ لحالة الكشف والتّجلي الحقيقيّ لصور الوجود، يقول النابلسي[2]:

دارَ كأسُ السَّماعِ منهُ علينا ... فيه للكشفِ والتّجلي احتواءُ
فإذا دَنــــدنَ الرّبابُ أجابَتْ ... نغمةُ الدُّفِّ فاستقرَّ العَناءُ
وصريخُ النّاياتِ قد شاكلتها ... نقراتٌ للطّبلِ فيها الهَناءُ

إنّ نغمات الدّف وإجابات دندناتالرّباب، وامتزاجها جميعاً مع صريخ النّايات،ونقرات الطّبل، تهيّأت ضمن حركةٍ فاعلةٍ ومتجدّدةٍ منطلقةٍ من داخل حلقة السّماع، ومحققة للهناء والاستقرار الدّاخليّ للذّات الشّاعرة.

---

[1] المرجع السابق، ص٣٩.

[2] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٦٣٤.

وقد يتراءى لنا هدفٌ آخر لهذا التّمازج، وهو الإرشاد إلى الأثر الصّوفي، عبر الإرشاد اللّغويّ والكلاميّ، فعندما يقول النابلسي[1]:

ونحنُ قومٌ إذا أردْنا أرشدنا الدُّفُّ والرّبابُ (...)

وكشفتْ وجهها سُليمى و اهتكَ السِّتر والنّقابُ (...)

وحاصلُ الأمرِ كلُّ شيء غيرَ إله الوَرى سَرابُ

«فعندما يسمع النابلسي الدّفّ أو الرّباب، أو أيّة آلةٍ موسيقيّةٍ أخرى، تُنتهك له الحجب فيتجلّى له وجه الحقّ ويدرك أنّ كلّ ما عدا الله سراب في سراب»[2]

ومن جانبٍ آخر، يوظّف النابلسي (الرّباب)، ليكون رمزاً للخضوع والإذعان، يقول[3]:

وتنصَّتْ لصوتِ ناي رَخيم إنّما ذاكَ رُقيةُ المأيوسِ

واعشقِ الجَنكَ والرَّبابَ سَماعاً و تعلَّم كيفَ انحناءُ الرُّؤوسِ

فرؤية انحناء (الجَنك والرّباب) في هيئتهما الصّنعيّة، حرّضت الذائقة الشّعريّة عند النابلسي، وغدا كلّ منهما رمزاً لخضوع العبد، واستكانته للإرادة الإلهيّة.

"أمّا الطُّنبور فكان مستخدماً، ولا يزال في الموسيقا الشرقيّة الحديثة... وههنا أيضاً يمكن بسهولةٍ إقامة ارتباطٍ بالقلب، الذي يُصدر أصواتاً عندما يعزف المعشوق"[4] يقول الرّومي [5]:

ضُربَ طنبورُ القلبِ، "لا عيشَ إلا عيشُنا "/ علمَتْ نحلةُ الرُّوحِ، أنّه لا يوجدُ صانعٌ لهذا العَسل.

ويغدو للقلب الحزين صوتٌ بسبب الطُّنبور، يقول الرّومي[6]:

للقلبِ الحَزينِ صوتٌ بسببِ الطُّنبور/ أعطَينا من صوتهِ القلبَ الممزّقَ مئة قطعة.

ولنغمة الطُّنبور أهميّةٌ كبيرةٌ عند الرّومي والنّابلسي، ولكن ينبغي عدم إصدارِها أمام مَن لا يدرك أهميتها، ولا يفقهُ أسرارها، يقول الرّومي[7]:

---

[1] المرجع السابق، ص٤٦.

[2] فيكتور باسيل،**وحدة الوجود عند ابن عربي وعبد الغني النابلسي**، ص٩٨.

[3] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٨٥.

[4] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٥.

[5] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص١٢٤٣.

[6] المرجع السابق، جلد يكم، ص٢٢١.

[7] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٤٦٨.

وا أسفاه أنْ تعزفَ على الطُّنبور أمام أصمٍ / أو يغدو يوسف مُساكناً لأعمى/ أو تضعَ السُّكّر في فم مريضٍ/ أو يتزوَّج مخنّثٌ من حوريّة.

يُظهر الرّومي من خلال (الطّنبور) مفارقات الحياة الإنسانيّة وتناقضاتها. أمّا النّابلسي فيجسّد بالطّنبور ثلاثيّة تتمثّل في (العازف، الطّنبور، الذّات الإلهيّة)، وذلك عندما يقول[1]:

طُنبورُنا قد عشقْتُ نغمتَهُ / ولستُ أنسى الغَداة رنَّتهُ / كم قلتُ لّما شهدْتُ بهجتَهُ / قد أودَع الوتْر فيكَ حكمتَهُ / فمنهُ لا منكَ تطربُ الفِطَرُ

هكذا تتحرّك روح المعاني عاكسةً احتمالات الدّلالة. فقد أضاف النابلسي للوَتَرِ صفة الحكمة التي أودعها فيه الوِتْر من حيثُ " هو الذات باعتبار سقوط جميع الاعتبارات "[2]، و لم يعد مجرّد وترٍ في آلة الطّنبور فحسب، بل خزينة تودع فيها الحكمة والأسرار.وبذلك اختارت ذاكرةُ النابلسي للّفظ المجرّد ما ينحو به منحى الكشف والتّفجُّر الدّلالي.

إذن تكمُن أهمية (الطّنبور) عند النابلسي في كون أوتاره صوتاً للممارسة الإبداعيّة من جهةٍ، وصوتاً تتجلّى فيه أسرار (الهو) من جهةٍ ثانيةٍ، يقول[3]:

طُنبورُنا قد أُصلحَتْ أوتارُه ... فأجادَ في النَّغماتِ حدّاً مُفرطا
طَمِعَ الجهولُ بأنْ ينالَ بعقلهِ ... هذا النَبا فأبَى عليهِ تَسلُّطا

أمّا " البَربَطُ تلك الآلة الشّبيهة بعودٍ كبيرٍ، فينبغي أن" [4] يتعوّد على الصّبر ويسحق نفسَه كي يتمكن من الغناء للمحبوب، يقول الرّومي[5]:

جاءَ الفرجُ الأعظمُ، جاءَ الفرجُ الأكبرُ / جاءَ الكرمُ الأبقى، جاءَ القمرُ الأقمرُ / قلبُ البَربَط تعوَّد عدمَ الصَّبرِ على تلكَ الرِّيشةِ / ويمسحُ وجههُ ورأسه على قدمِ المُطرب.

فالرّومي يقدّم (البَربط) وهو في أشدّ حالات الاحترام والتّقديس للمحبوب.

وقد نظر الرّومي إلى (البَربَط)، الذي يعني العود بالعربية، نظرةً مشابهةً لنَظرَته إلى المزمار، فوفق رواية أبي طالب المكيّ التي تحدّث فيها عن كلمة المزمار، ومضمونها : "مَثَلُ المؤمن كمَثل المزمار لا

[1] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٢٧.

[2] رفيق العجم،**موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، ص ١٠٢٥

[3] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٤٣.

[4] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٥.

[5] جلال الدين رومي،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٦١٠.

يحسُن صوتُه إلاّ بخَلاءِ بطنِه". فقد استفاد الرّومي من هذا المضمون، ورأى أنّ المؤمن لا يحسن صوتُه كالبَربَط إلاّ بأنينه وبكائه، فيقول[1]:

المُؤمنُ كالبَربَط في الأنينِ والبُكاءِ / كيفَ يئِنُّ البَربَط دونَ ضربهِ بريشةِ العازف؟

في حين يتحدّث النابلسي عن العود، باعتبار نغمته العنصر القادر على إظهار الأثر المخفيّ، وإفهام العارف الصّوفيّ بأصل الصّور، وحقيقة الوجود الفاني، يقول[2]:

بنغمةِ العُودِ لاحَ لي أثرُ / أفهمَني أنْ كلُّنا صُورُ / فقلتُ لّما تبدّتِ العِبرُ/ حدّث عن الوتِر أيّها الوَتَرُ من فاتَهُ الخُبْرُ سرَّه الخَبَرُ

ولكنّ هذه الأسرار لن تصدر إلاّ عن جوفٍ فارغٍ من الأشياء المادّية كلّها. عندها تظهر الأسرار جَهراً من عالم الغيب، وتمتلئ قلوب العاشقين بالعلوم وتفيض بالأنباء، يقول النابلسي[3]:

هو سرٌّ يَبدو من الغَيبِ جَهر	لقلوبِ الرِّجالِ فيه انتشاءُ
يسكرُ العقلُ بالذي منه يبدو	فتَفيضُ العلومُ والأنباءُ
إنَّ علــْمَ الإلــهِ يمــلأُ قلباً	فارغاً عنه زالتِ الأشياءُ
و هو قلبٌ للعارفين صحيحٌ	صقلتْهُ عنايةٌ واهتداءُ

أمّا الصّنج، وهو من الآلات الوتريّة، فيأتي في المرتبة الأولى في التّوظيف الرّمزيّ عند الرّومي، وتمّ ضبط بنية الصّنج في صياغة محوريّة ذات طابعٍ مقوليّ، يناقش المبررات المتعلقة بالجانب الإحاليّ(الآلة الموسيقيّة)، والجانب المحوريّ (الرّمزيّ)، واللذين طُوِّعا لمقتضى السّياق الصّوفيّ. ولعلّ مسألة التّقارب أو التآلف بين الآلات الموسيقيّة، وما يقابلها من إسقاطات رمزيّة تمثّل أوّل ما يسترعي الانتباه في هذه البنيات الرّمزيّة وتوظيفاتها.

وقد وظّف الرّومي (الصّنج) في قصيدةٍ كاملةٍ على شكل قصّةٍ، هي قصّة **(پيرچنگى)**؛ أي (الشّيخ عازف الصّنج)، ومثّلت هذه القصّة بكل أبعادها التّعليميّة، والتّوجيهيّة، صورةً كلّيةً، تآلفت فيها الأجزاء فغدت لوحةً فنيةً خاضعةً لفعل التّحوّل الرّمزيّ ودلالته.

وجاء التّحوّل المركزيّ (للصّنج)، بصورةٍ جماليّةٍ محمّلةٍ بالدّلالة والإيحاء. فشخصية عازف الصّنج ساعدت في تحوّل الرّمز من دلالته المساعدة، (كسب الرّزق من خلال العزف)، إلى دلالته العميقة،

[1] المرجع السابق، جلد يكم، ص٦١٠.

[2] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٢٧.

[3] المرجع السابق، ص٦٣٤.

التي حوّلته إلى نقمةٍ وبلاءٍ، إذ حجب عن العازف أصل الوجود وأسراره، وغطّى وجهه بحجابٍ كثيفٍ صعُبَ إزالته، يقول الرّومي[1]:

"*وحمل الصّنجَ، وتوجّه إلى باب الله متأوّهاً صوبَ جبانةِ يثرب*

وقال : سوفَ أطلبُ من الله أجرَ العزفِ، فإنّه يقبلُ القُلوبَ بالإحسانِ ".

فأحداث القصّة جميعها دارت حول (الصّنج)، من حيث هو الموضوع الذي استحضر القصّة بالكامل، ومنحها النّبض الدّلالي.

وإلى ذلك، نلاحظ في توظيف الرّومي للصّنج، اعتماده على ظاهرة التّقابل لإبراز دلالة الصّنج الرّمزيّة، ففي قوله[2]:

كلُّ الأرواحِ نغماتٌ في عشقِ الصَّنجِ/ و يخرجُ من لساني ثلاثمئة نغمةٍ من هذا الصَّنجِ الصَّامتِ.

لقد نهضت المفردات بمهمّة التّعبير عن تلك الحركة الشّعوريّة الظّاهرة الخفيّة، فالصّنج صامتٌ، لكنّه باعثٌ للنّغم.

ويحدّد الرومي ماهيّة الصّنج، فيراه (صنج الأجل)، يقول[3]:

أنتَ كالشّمسِ، وأصبحتَ طاهراً من نفْسكَ / صنجُ الأجلِ لا يزيلُ إلا الغَمّ.

و(صنج الأجل) لم يقصد به الرّومي (صنج الموت) بالمعنى الدّقيق للكلمة، إنّما هو صنج الأجل الذي يزيل الغمّ من الرّوح.

وقد استثمر الرّومي دلالات (الصّنج)، وحقّق قدراً من إلماحات الفكر الصّوفيّ، فحمّله دلالات متباينة، اضطلعت بوظيفة التّواصل الذّهنيّ، بطريقةٍ قد لا تعرفها الكلمات أو الجمل، وها هو ذا يحدّثنا عن (صنج الحقّ)، وما يمتلكه من قوّة وقدرة، يقول[4]:

لهذا السّببِ الحقُّ سلّم صَنجَ الأجسادِ إلى أيدي الأرواحِ / كي يوضّحَ سرَّ الحقِّ اللايزلي/ معلّمُ الصُّنوجِ في العالَمِ هو ذلكَ الصَّنجُ / الذي يستطيعُ أن ينافسَ صنجَ الحقِّ.

وتتنوّع العلاقة بين الرّومي والصّنج، فيغدو الرّومي كالصّنج في تمثيلٍ أكمل لوجوده وهيئته، وحالته العرفانيّة العليا. يقول[5]:

---

[1] ابراهيم الدسوقي شتا،**المثنوي**، مولانا جلال الدين الرومي، ج١، ص٢٠٤.

[2] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٨٦١.

[3] المرجع السابق، جلد يكم، ص٣٤٧.

[4] المرجع السابق،جلد يكم، ص٣٨٢.

[5] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٧٤٠.

أنا كالصّنجِ، لكنْ إذا أردتَ أن تعلمَ الوقتَ المناسبَ لعزفِي
اغتنمْ تلكَ اللحظةَ التي أكونُ فيها تَنْ تَنْتَنْ.

ويَعدُّ الرّومي الصّنج " علامةً للوصال الحميم "[1]، ويربطهُ مع النّاي في مواضع كثيرة، يقول [2]:

أصدرْ صوتاً من الصّنجِ الذي علّقَ القلبَ والرّوحَ بالعشقِ
املأ النّاياتِ الصّامتةَ بالسُّكّر من ذلكَ العَسل.

في حين نجده في شاهدٍ آخر، يُعيّن حدثاً تأسيسياً، يُدوِّي فيه صوتُ عزف الصّنج من قِبلِ (عازفي الصّنج الغيبيين)،يقول الرومي[3]:

يا عازفِي الصَّنجِ الغيبيينَ عن طريقِ عذوبةِ الصَّوت / سَقيتُم كثيراً القلوبَ العَطشى / إذا عزفتَ الصّنجَ بشكلٍ غيرِ سليمٍ تُسببُ الغمَّ في الصّنج / إذا النّاي ماتَ من عدمِ العزفِ،اعزفْ صوتاً حَسناً/ من دونِ ريشةٍ لا صوتَ للصَّنج / إذا كان الصّنجُ ذو الوفاءِ، اعزفِ الصّنجَ بالرِّيشة كلَّ مرّة.

إنّ التّركيبة الشّعريّة، تفرز علاقاتٍ سببيّةً، يلتحم فيها حدثٌ بما قبله، فلولا العزف غير السّليم لما حلّ الغمّ في الصّنج، ولما ماتَ النّاي، ومن دون الرِّيشة لا يصدر الصّنج الصّوت. كما أنَّ البؤرة الحركيَّة للنَّص تعتمدُ على آلتي (الصّنج والنّاي) وتدور حولهما بقيَّة الأفعال النَّاتجة عنهما. بمعنى أدق؛ سيرورة المعرفة التي أرادها الرُّوميّ تميل في معظم مظاهرها إلى سلوك العزف وطريقته الصَّحيحة. من هنا، جاء تركيز االشَّاعر على الألة الموسيقيَّة دون غيرها. وكلُّ تلك الأحداث نقلها (الصّنج والنَّاي) داخل تركيبة النصّ الشّعريّ، وفجّراها دلالاتٍ تمرّ من الغياب إلى الحضور.

أمّا النابلسي فقد استخدم كلمة (الصّنج) مرّة واحدة في أشعاره، وعرّب كلمة (چنگ) الفارسية التي تعني الصّنج بالعربيّة، فأصبحت (جَنك)، ومزجها مع غيرها من الآلات الوتريّة (الطّنبور، الرّباب، العود) يقول النابلسي[4]:

لنا الألحانُ قد رقّتْ   وراقَ الجَنكُ والطُّنبورْ
وأسراري لقد حقّتْ   وقلبي بالمُنَى مَسرورْ
وأستارُ الحِجَى انشقّتْ   وناري بُدِّلتْ بالنُّورْ

---

[1] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٢.

[2] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص١٠٣٩.

[3] المرجع السابق، جلد يكم، ص١٥٠.

[4] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٣٦١.

وربط النابلسي بين (الجَنك والطّنبور)، وبين الفرح والسّرور بتجلي الأسرار الإلهيّة، وانكشاف المحجُوب، وتبدّي النّور، وتحقيق الوصال المنشود.

ويشترك (الجَنك والرّباب) عند النابلسي بصفة (انحناء الرؤوس)، وهي صفة نراها عند الرّومي، يقول النابلسي[١]:

واعشقِ الجَنكَ والرّبابَ سماعاً ... و تعلّمْ كيفَ انحناءُ الرؤوسِ

وإذا كانت آلات النّفخ، والآلات الوتريّة تلاطفها تقريباً يد العازف، فإنّ آلات القرع ينبغي أن تعاني، كما تقول أنيماري شيمل[٢]، على نحو ما يتبدّى في تعبير الرّومي إذ يقول[٣]:

أنتَ صيّرتني أئنّ كالنّاي / اجعلني كالصّنجِ حسَنَ الصّوت / رغمَ أنّكَ تضربُني كفّاً كالدُّف / فإنّ لديكَ صوتاً حَسَناً، أصدِرْ صَوتكَ / سلّمْتُ وجهي لكَ كالدُّفّ/ اضربني كفّاً كي أصبح مائلاً للسّواد كالقَفا / ينتجُ عن الدُّفّ والكفّ صوتٌ واحدٌ/ إنْ لم يفصلهُما شخصٌ عن بَعضهما/ أيُّها النّاي أنت ملازمٌ لتلكَ الشّفةِ / في اللّيل والنّهار، امنَحنا قُبلةً.

أمّا في توظيف النابلسي للدّفّ، فنراه يضع الدّفّ تارةً في يد (واحدٍ) هو المصوّر الأعلى، عندما يقول[٤]:

وما المحرِّكُ إلا واحدٌ هو في ... غَيبِ الغُيوبِ تعالى مُظهرُ الأثرِ

وأنتَ تعرفُ هذا لستَ تنكرهُ ... لكنْ بفهمكَ مَفتونٌ وبالفِكَـــرِ

ليسَ المغنّي وليسَ الدُّفّ في يدهِ ... غير المصوّرِ فينا ســـائرَ الصُّورِ

ومن الملاحظ أنَّ الدّفّ يأتي مقترناً مع غيره من الآلات الموسيقيّة، فنادراً ما يَرِدُ منفرداً بنقراته ونغماته، التي يراها النابلسي إشاراتٍ خفيّة، تكتمل بما يصاحبها من انبعاثات الآلات الأخرى، يقول[٥]:

فإذا دندنَ الرّبابُ أجابتْ ... نغمةُ الدّفّ فاستقرَّ العناءُ

وصريخُ النّايات قد شاكلتها ... نقراتٌ للطّبل فيها الهناءُ

ويغدو (الدّفّ) عند النابلسي بتمازجه هذا، رمزاً للإعلان والإثبات، يقول[٦]:

---

[١] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٨٥.

[٢] أنيماريشيمل، **الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٣.

[٣] جلال الدين رومى، **ديوان جامع شمس تبريز**، جلد دوم، ص٩٧٤.

[٤] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢٤٣.

[٥] المرجع السابق، ص٦٣٤.

أيُّها النّاي عندكَ الخبرُ ليسَ للأذنِ عنكَ مُصطَبرُ

سِيما والدُّفوفُ مُعلنةٌ بالذي قد أسرّهُ الوتَرُ

أمّا الطّبل – وهو من الآلات النّقريّة – فيوظّفه الرّومي بنوعيه (الطّبل الكبير، والطّبل الصّغير "دُهْل")، فعندما يقول[2]:

جاءَ العيدُ وجاءَالعيدُ، وجاء الحظُّ السّعيد

خُذِ الطّبل [دُهْل] ؛ لأنَّ القمرَ قد ظَهر.

ونراه يحتفل بظهور القمر الجميل، ويَعدّ ظهوره بمثابة العيد السّعيد.

وهذه التّوظيفات المختلفة " تُستخدم أكثر من ذلك في سياق الطّبل الأصغر (دُهْل) الذي يُمكن سماع صوته في الأعياد. وهكذا فإنّ أبياتاً عديدة تتحدّث عن قارع الطّبل الثّمل. ويتراءى أنّه ليس مشهداً غير مألوف في المناسبات الاحتفاليّة. وفي غزلٍ غريبٍ، يحاكي مولانا صوت (طبل الشُّكْر) " [3] يقول[4]:

وصارت دَمعتي " دُهلاً " من هذه الكأسِ لحظةً لحظة

فاقرعِالدُّهْل "بشكرٍ يا قلبي! لَمْ ولَمْ ولَمْ

فاقرعْ طبل الشُّكْر إذا ظفرتَ بخمرةِ الطَّبل

اقرع "الزّير" حيناً، أيُّها القلبُ، وحيناً آخر بَم بَم وبَم وبَم.

أمّا الطّبل الكبير فهو"آلة الإعلام"[5] ويستخدمها الرّومي كآلة تُقرع فيأتي الصّقر الملكيُّ تلبيةً لندائها[6]:

الرّوحُ مثلُ الصّقرِ الذي يطيرُ / لأنّه بدأ يسمعُ الطّبلَ من ناحيةِ المَلِكِ.

ويدعو الرّومي ساقي الرّوح كي يتجه نحو اللّحن الأزليّ، كما يعود الصّقر (البازي) إلى ملكه عند سماع صوت الطّبل، يقول[7]:

---

[1] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص٢١٦.

[2] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٣٢٥.

[3] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٤.

[4] المرجع السابق، ص٣٦٤.

[5] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٣.

[6] عيسى العاكوب،**يد العشق**، ص١١١.

[7] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٤١٢.

أيْ ساقي الرّوحِ، امضِ إلى هذا الحَسنِ الصّوت / هذا لحنُ الأزلِ، فامضِ إلى هذا اللّحن / أيُّها البازيُّ، إذا سمعتَ طبلَ بازهِ / فإنّ المَلك ينتظرك، فعُدْ إليه سريعاً.

أو يُقرع الطّبل إعلاناً بوصول يوم القيامة، وانتهاء دور الحياة المادّيّة المتمثّلة بانتهاء دور آدم ووصول دور الحياة العلويّة المتمثّلة بوصول دور الطّيور. يقول[1]:

انتهى دورُ آدم، ووصلَ دورُ الطُّيور / قُرعَ طبلُ القيامةِ، انهضْ لأنّه وصلَ فرمانُ المَلكِ.

" والطبل آلة الحُكم أي العشق، أو الجيش، ولذلك ارتبط في الصّور المجازيّة الشّعريّة أحياناً بـــ (المُنتصر)"[2]، يقول الرّومي[3]:

لا تأتِ إلينا من دونِ دُفٍ، لأنّنا في حفلٍ / فانهضْ واقرعِ الطّبل، لأنّنا منصُورون./ نحنُ سُكارى لا مِنْ خمرةِ الغيبِ / و بعيدون عن كلّ ما تخيّلْتَ.

ويشير الرّومي إلى صورةٍ غريبةٍ تتمثّل في " جعل القمر ضارباً للطّبل "، وذلك ؛ لأنّ نشوة العشق الإلهيّ تجعل الأشياء السّاكنة متحركةً، وتمنحها صفاتٍ غريبةً وغير مألوفة.يقول[4]:

جعلتَ القمرَ ضارباً للطّبلِ من عشقكَ / وجعلتَ مئة بحرٍ مُصفقاً من أجلكَ/ جعلتَ تلكَ الوسوسة التي فرّت من " لا حول " / شُجاعةً ومقدامةً في قتلنا.

ويدعو الرّومي العشّاق أن يضربوا الطّبل علناً، مخبرين عن عشقهم، ومضحّين بأنفسهم في سبيله، وبذلك يغدو الطّبل رمزاً للوضوح والإعلان، يقول الرّومي[5] :

جاءَ رسولٌ من مرجٍ، لا تضربْ هذا الطّبل بشكلٍ مَخفيّ / يُهزُّ بيتُ العشقِ من أصواتِ طُبولنا/ اسمعْ سماعَالسَّماء، انهضوا أيُّها العشّاق / روحي فداءُ العاشقين، اليوم نُضحي بأنفُسنا.

ويؤكّد دعوته تلك عندما يميّز بين الأذن التي تسمع الطّبل، والأذن التي تسمع ما يوحي به صوت الطّبل، وذلك من خلال تعريفه الواضح للوحي، يقول[6]:

ما الوحي في العربيةِ؟ الكلامُ عند الأذن

---

[1] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٥٢٣.

[2] أنيماريشيمل،**الشمس المنتصرة**، ترجمة: عيسى العاكوب، ص٣٦٤.

[3] عيسى العاكوب،**رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، ص٣٥٢.

[4] المرجع السابق، ص٤٥١.

[5] جلال الدين رومى،**ديوان جامع شمس تبريز**، جلد يكم، ص٧٠٧.

[6] المرجع السابق،جلد دوم، ص٩٤٣.

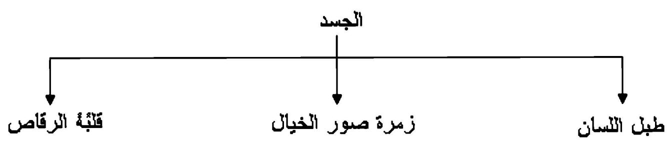
أذنكَ لا تسمعُ الطَّبل، اجتهد مراتٍ ومرات.

فيوجّه الرّومي الصّوفيّة إلى الطّريق الموصل إلى الذّات الإلهيّة، ويحثُّهم على الاجتهاد كي يتمكنوا من سماع النّداء الإلهيّ.

أمّا النابلسي فيتحوّل (الطّبل) عنده إلى رمزٍ للجسد الإنسانيّ، ويدمجهُ بتجربته الشّعريّة يقول[1]:

جسدٌ له طبلُ اللّسان وزَمرهُ   صُورُ الخيالِ وقلبهُ الرّقّاصُ
فرحاً له بحضورِ غائبِ سرّهِ   وقد انجلتْ عن عينهِ الأشخاصُ

ويفصِّل في مكونات الجسد:



إنّ ارتباط الطّبل باللّسان، والزّمر بصور الخيال، ارتباطٌ رمزيّ خاصٌ بالشّاعر، يوظّفه عبر تشكيلةٍ جديدةٍ مندمجةٍ في تشكيلة الإنسان الصّوريّة.

فيلتقط المواصفات، ويوحّد بينها، وبين الرّموز الموسيقيّة، لتخرج المتباعدات بتقارباتٍ جديدةٍ، تمنح طاقةً خاصّةً للتّعبير الشّعريّ.

كما نلحظ اعتماد النابلسي على آلية تكثيف الرُّموز الموسيقيّة في قصيدةٍ واحدةٍ، فنجده يجمع عدّة آلاتٍ في بيتٍ واحدٍ أو في قصيدة واحدة، وهو ما لم نشهده عند الرّومي. يقول النابلسي في إحدى قصائده[2]:

هلاّ غَنيتم بما غنّى به الوترُ   فتَسمعوا منه يا عشّاقهُ وتروا
فـإنّ في نغـمة الطّـنبور بـارقة   من البروق التي في القلب تَستعرُ
واستنطقوا الدُّفَّ ينطقُ بالإشارةِ عن معنًى بدا وهو في الأكوانِ مُستترُ
وهي المعاني تراءت في السَّماع لنا   عنها لقد كان مَحجوباً بها البَصرُ
وأخبرتنا إشاراتُ الصُّنوجِ بها   فهيَّم القلبَ منّا ذلكَ الخَـبَـرُ
حتّى انعطَفنا على السِّنطيرِ نسألهُ   عن عَـينهِ فـتبدَّى منهُ لي أثَـرُ

---

[1] عبد الغني النابلسي،ديوان الحقائق ومجموع الرقائق، ص٢٩١.

[2] المرجع السابق، ص٢٢٤.

وقال لي النّاي إنّي من إشارتهِ و نفخِ روحي منهُ تُبعَثُ الصُّورُ
والعودُ عادَ بصوتٍ في الغناءِ شَجٍ وقال: نحنُ وأنتم كلُّنا عِبَـــرُ

يمتاز هذا النّص بكثافة الرّمز الموسيقي الذي ولّد كثافةً في الإيحاء، وشكّل كلُّ بيتٍ مستوى دلالياً قائماً بذاته. فالشاعر يدعو على امتداد الأبيات الأربعة الأولى من النَّص، الجمعَ الصُّوفي داخل حلقة السَّماع، للاستماع والإنصات، من خلال شحنِ الحسّين السَّمعي والبصريّ. ونجده يستهلُّ القصيدة، مستعيناً بالحرف (هلاّ) للتَّحضيض؛ لأنّ الغنى الذي يتحدّث عنه النابلسي، ينالهُ كلُّ شخصٍ عندما يردّدُ غناء الوتر، ويتفاعل معه بالقولِ والفعل.

وبذلك ينكشف المستور أمام كل سامعٍ، ومنصتٍ، ومستنطقٍ في المجلس الصُّوفي بحسب درجته، وتنشأ بنية حركية، ناتجة من تواشج الفاعليَّة الإنتاجيَّة، ومن تفاعل الأصوات وتجاوب الآلات، حيث تتكامل فاعليَّة هذه العناصر لتشكّل إيقاعاً نغمياً يتحكم الإيقاع الرؤيويُّ في تقويته، ومضاعفة فاعليته.

إضافةً إلى أنَّ المعاني التي يحوكُ النابلسي فكره الرؤيويّ عليها، تتمثّل بشكل واضح في قوله: (وهي المعاني تراءَت في السَّماع لنا)، إذ تؤدي مفردة (المعاني) دوراً محورياً في بثّ الفهم الدَّقيق لرغبةِ المريد الصُّوفيّ الدّائمة في كشف الحُجب وإظهار المستور.

أمَّا فيما يتعلّق بالأبيات الأربعة الأخيرة من النَّص نفسه، فهي خطابٌ شعريٌ جاء على لسان (الصُّنوج، النّاي، السّنطير، العود). يرتكزُ، في الأساس، على خلفيَّةٍ ورؤية، تعملُ جاهدةً، عبر لغة السؤال والجواب، من أجل إيضاحِ (فكري ـ شعري) متكامل، يحملُ بين طيَّاته خصوصية الرَّمز، وفاعلية اللُّغة. فقد أظهر الاستبصارُ المعرفي، الذي أشارت إليه الرُّموز، أنَّ السَّماع هو النافذة الرَّحبة التي يطلُّ منها الصُّوفيّ إلى عالم الأسرار والخفايا. ومن اللافت أنّ العدد الرّقمي – سبع آلات موسيقيّة – للرموز الموسيقيّة،لا يمكن أن يكون بمعزلٍ عن القصديّة البنائيّة، بل يحمل أيضاً، قصديّة معنويّة لجأ فيها الشّاعر إلى اتخاذ الرّمز أداةً تحاول احتواء التَّجربة الصوفيَّة، وتقريبها إلى الأذهان، وفق بناءٍ حركيّ مكثّفٍ تؤهّله عناصر مرتبطة بالتّكوين الإنسانيّ(القلب،الأثر،الروح)،أو عناصر مرتبطة بالحواس (البصر والسّمع). وبذلك تكتسب مشروعيّة في التّعامل مع عناصر الكون وحركيته، على اعتبار أن ما تمثّله هذه الرموز، هو رؤيةُ الصُّوفي لأجزاءٍ من هذا الكون الواسعِ، ألا وهو الإنسان بكلّ انفعالاته وهيئاته.

وقد يطفو المستوى الفنيّ على المستوى التّوجيهيّ*، وهذا ما نلحظه في قول النابلسي[1]:

---

*التوجيهي أو التعليمي :هو أسلوبٌ اعتمدهُ الرومي في أشعاره، وموجَّهٌ إلى مريديه أو غيرهم، وقلَّده النابلسي.

[1] عبد الغني النابلسي،**ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص ٤٤٦.

صوتُ دُفّ الجسمِ عالٍ وبه نفخُ ناي الرّوحِ لا ينكتمُ
وشَجانا رقصُ باناتِ النَّقى حين غنّتها الصَّبا والدِّيَمُ

نجد تركيزه على المستوى الفنّي أكثر من تركيزه على المستوى التّوجيهيّ. فالوقفة التّأملية، تجعلنا للوهلة الأولى نتخيّل الجسم دفّاً، ونفخ الناي أشبه بنفخ الروح في الجسم. والفنيّة التي غلبت على الجانب التوجيهي، لم تلغِ الأخير، بل أخّرتهُ إلى حين. إذ جعلنا النابلسي نفكّر بالبعد المجازيّ عبر صيغة الإضافة (دفّ الجسم، ناي الروح)، ثمّ نستشفُّ المدلول الرمزي للبعد القائم على شوق النفْس الدائم للوصال الإلهي، وسعيها الحثيث الذي لا ينقطعُ ولا يتوقّف

ونجد توازياً واضحاً للمستوى الفنّيّ مع المستوى التّوجيهيّ عند الشّاعرين، فعندما يقول الرّومي[1]:

[١] *أتعرفُ حقاً ماذا يقولُ الرّباب؟*
(إنّه يحكي) عن دمعِ العينِ وعن الأكبادِ المحترقة
أنا جلدٌ ابتعد عن اللّحم
كيف لا أئنُّ من الفراقِ ومن العذاب؟
وكذلك يقولُ الخشبُ : أنا كنتُ غصناً أخضرَ
كسَر سَرجي ومزّق ذلكَ الرّكاب
أيُّها الملوكُ، نحن غرباء (بسبب) الفراق
أنصتوا إليَّ : إلى الله المآب.

في حين يقول النابلسي[2]:

[٢] لو تجلّى عن ناظريكَ الغبارُ لرأيتَ الكؤوسَ كيفَ تُدارُ
و لَبانَتْ نارٌ لديك كما با نَتْ لموسى من جانبِ الطُّورِ نارُ (...)
ورأيتَ الهُدى وأرشدكَ الدُّفُّ وصوتُ الغناءِ والمزمارُ
لكنِ القلبُ منكَ في غفلاتٍ وعلى وجهكَ الكثيفِ خمارُ

يقدّم الرّومي في النّص [١]، ظاهرة التّحفيز والتّفريغ، عبر مبدأ العلّة والمعلول. فالسطر الأول (أتعرف حقاً ماذا يقولُ الرّباب؟) يحفّز المتلقي لتوقع ما يمكن أن يصرّح به الرّباب عبر صيغة السؤال. ثم يأتي التّفريغ عبر صيغة الجواب المباشر والصّريح: (إنّه يحكي عن دمعِ العينِ وعن الأكبادِ المحترقة).

---

[1] جلال الدين رومي، **ديوان جامع شمس تبريز**، جلد ١، ص ١٦٣.

[2] عبد الغني النابلسي، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ص ٢١٥، ٢١٦.

ولا يكتفي الرّومي بذلك، بل يؤكد وجود العلّة (الاشتياق، الغربة، الانفصال عن الأصل)، من خلال استنطاق خشب الرّباب، وذكر العلّة الأبديّة، لقصّة الانفصال عن الأصل (أنا كنتُ غصناً أخضرَ).

إذن، يقدِّم كل سطرٍ من أسطر النّص [١]، رؤيةً صوفيّةً قائمةً على الغربة والانفصال عن الأصل والاشتياق إليه، لتأتي الخاتمة مؤكِّدة لحتميّة الرجوع إليه (إلى الله المآب).

كذلك نجد اعتماد النابلسي في النّص [٢] على ظاهرة التّحفيز والتّفريغ المتمثّلة في الجملة الشّرطيّة (لو تجلّى عن ناظريكَ الغبار لرأيت)، والمجسّدة لمبدأ العلّة والمعلول.

فالشّطر الأول من البيتين الثاني والثالث، يخضع لفعل الشرط (لو)، ويحفِّزُ المتلقي لتوقُّع شيء ما. في حين إنّ إشباع هذا الاحساس قد تحقق بجمل الجواب (لرأيت، لبانت، رأيت)، و(إرشاد الدفّ وصوت الغناء والمزمار).

كما ينطوي البيت الأخير من النّص [٢] على تفريغٍ مجملٍ لما سبقه من الأبيات، فوجود حرف الاستدراك (لكن)، جعلنا نتوقّف عند المعلول (القلب)، والعلّة (الحجاب المانع والخمار الكثيف، وغفلات القلب)، ونستدرك ما مررنا به سابقاً من أسباب لنصل إلى نتيجةٍ نهائية.

ونجمعُ بالجدول الآتي النّقاط التي أشير إليها في النّصين [١] و [٢]، على قاعدةٍ من التّشابه، والاستخدام شبه التّام لماهيّة الآلات الموسيقيّة. ويتأتى ذلك من كونها، عند الشّاعرين، أبلغ أثراً في إظهار أفكارهما وتوجيهاتهما الصّوفيّة، وما يعتملُ في وجداهما التّائق إلى الوصال.

النص	التحفيز	التفريغ	العلّة	المعلول
النابلسي [٢]	جملة الجواب	جملة الجواب + إرشاد الدف وصوت الغناء والمزمار	الحجاب المانع + الخمار الكثيف + غفلات القلب	القلبُ المُمثَّل بالصّوفيّ

النص	التحفيز	التفريغ	العلّة	المعلول
الرومي[١]	صيغة السؤال	الجواب المباشر على لسان الرّباب	الانفصال + الغربة + الاشتياق	الرّباب وخشب الرّباب المُمثّلان بالصّوفيّ

وهكذا، فإنّ نجاح التّواصل الذي يقدِّمه الشاعران، يتلخّصُ بشكلٍ أساسي باستجابة الآلات الموسيقيّة للأفكار التوجيهيّة الواردة في النّصوص الشّعريّة. وكلّما كانت الاستجابة تامّة أو شبه تامّة، توحَّدت القناة التواصليّة بين الشّاعرين، وحدث التّوافق التّوجيهيّ بينهما، على الرغم من الاختلاف النسبي للأساليب.

نتائج البحث:

الآلة الموسيقيَّة ليست مجرَّدوسيلةٍ لوصول السَّالك الصُّوفي نحو الذَّات الإلهيَّة، فسرُّ رمزيَّة الآلات الموسيقيَّة، يتحدَّدُ في معنى الاحتواء. من هنا، وُجدت فكرة التَّشاكلِ. والرَّمز يرتبطُ بشكلٍ أو بآخر بالطَّبيعة والوجود " فحضور الله في الوجود يخضع لشروط مثل المكاشفة.. والمشاهدة.. والمحادثة.. والمسامرة..واللوائح.. واللوامع"[١]. ولعلَّ ما عرضناه سابقاً في هذا البحث يوصلنا إلى مذهب الشَّاعرين في وحدة الوجود.

إنّ للنّاي أهميّةً كبيرةً عند الرّومي والنابلسي،فقد وظفاه توظيفاتٍمتعددة،تشابهتتارةًواختلفت تارةً أخرى.لكنّ الإطار العام المتمثّل في (آلية النّفخ وقالبية الجسد ومشاكلته لقالبيةالنّاي، والتّعبير عن الوجد والشّوق، ومعاناة الاغتراب عن الأصل)، هي توظيفات أثبتت وجودها المشترك في قصائد كلٍّ منهما.

أمّا الاختلاف لم يتعدّ الإطار التّعبيريّ عن الفكرة المتجسّدة في النّصوص الشّعريّة. فكان لكلٍّ منهما طريقته الخاصّة في تطويع (النّاي) ليكون النّاطق الأصدق بلسان حالهما.

كما حقّق الرّومي عبر السُّرناي، وجهاً آخر من أوجه التّوظيف الرّمزيّ، فجاء هذا التّوظيف تلبيةً للفكر الصّوفيّ أوّلاً، وللحالة الشّعريّة ثانياً.

في حين نجد النابلسي يوظّف المزمار، وهو من الآلات النّفخيّة أيضاً, توظيفاً مشابهاً لتوظيف (النّاي). مع الإشارة إلى أنّ آلة المزمار لا نجدها عند الرّومي.

بينما يصبح التّوظيف الرّمزيّ للرّباب مادّةً فنيةً للتعبير عن مجموعةٍ من الأفكار الانفعاليّة والباطنيّة، التي جسّدها النابلسي في هيئة رمزيّة، لتحقيق الرّؤية العميقة لواقع الحياة الإنسانيّة، ولكشف غموضها وأسرارها، وما يكتنفُها من تناقضٍ وإبهام.

كما يتحول الطّنبورمن مجرّد آلةٍ تصدر الأنغام والألحانإلى رمزٌ ناطقٌ بالأسرار، والخفايا الإلهيّة. فارتبط اسمه بالقلب الحزين، وأُودعت الحكمة في أوتاره، وجرى السّؤال على لسان النّغمات، لتكون النّاطقة الحقيقيّة بالأمور والخفايا.

ونلاحظ محدوديَّة التوظيف الرمزي للصّنج عند النابلسي على عكس ما وجدناه عند الرّومي، فقد اقتصر النابلسي على بعض الصّفات التي أضفاها على الصّنج، بالاشتراك مع غيره من الآلات الموسيقيّة الوتريّة، فكان (الصّنج) عند النابلسي رمزاً للفرح، والخضوع، والعشق الإلهي.

---

[١] محيي الدين بن عربي، **كتاب نسخة الحق**، ص ١٥ .

كما نجد اختلاف توظيف(الطّبل) عندكلٍ من النابلسي والرّومي، فقد اتّخذ(الطّبل)عند الرّومي معانٍ عدّة،في حين اقتصرالمعنى الرّمزي للطّبل عند النابلسي على التّقارب الصّوري بين (الجسد– الطّبل).

وفي الخاتمة، فقد حمل السياق الكليّ التفاعليّ داخل النص الواحد، عند كلٍّ من النابلسي والرومي، وظيفة توصيلية، رسمت الرّموز الموسيقية، على أختلاف أنواعها، خطوطها العريضة،لايصال الفكر الرؤيوي عند الشاعرين داخل النّص الشّعري. فالتَّفاعل الأوليُّ عند الشاعرين، إذ ينشأ داخل اللغة، ويتجاوز ذلك إلى الاتحاد بعناصر الكون ومظاهر، ويصهر ذلك في قنوات التّعبير.

قائمة المصادر والمراجع :

١. القرآن الكريم.

٢. باسيل، فيكتور، **وحدة الوجود عند ابن عربي وعبد الغني النابلسي**، الطبعة الأولى، دار الفارابي، ٢٠٠٦ م.

٣. الدسوقي شتا، إبراهيم، **المثنوي**، مولانا جلال الدين الرومي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م.

٤. رومى، جلال الدين، **ديوان جامع شمس تبريز**، ج٢،١،ج١، تهران: انتشارات فردوس، ١٣٧٤هـ.ش.

٥. شيمل،أنيماري، **الشمس المنتصرة**، ترجمة : الدكتور عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ١٣٧٩هـ.ش.

٦. العجم، رفيق، **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، الطبعة الأولى، مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٩م.

٧. العاكوب، عيسى، **رباعيات مولانا جلال الدين الرومي**، الطبعة الأولى، دار الفكر، ٢٠٠٤ م.

٨. العاكوب، عيسى،**يد العشق (مختارات من ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي)**، الطبعة الأولى، دمشق : من منشورات المستشارية الثقافية للجمهورية الإسلامية الإيرانية بدمشق، ٢٠٠٢ م.

٩. بن عربي، محي الدين،**كتاب نسخة الحق**، تقديم وتحقيق وتعليق علي محمد إسبر، الطبعة الأولى، دار بدايات للطباعة والنشر، ٢٠٠٧م.

١٠. ميروفتش، إيفادي ميتراي، **جلال الدين الرومي والتصوف**، ترجمة : الدكتور عيسى العاكوب، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي، ١٣٧٩ هـ.ش.

١١.النابلسي،عبد الغني، **ديوان الحقائق ومجموع الرقائق**، ضبطه ووضع حواشيه وعلق عليه : محمد عبد الزناتي، الطبعة الأولى، دار الكتب العلمية، ٢٠٠١م.

قواعد العدد في اللغة العبرية ــ دراسة مقارنة مع اللغة العربية

الدكتور وحيد صفية*

الملخص

تنتمي اللغتان العبرية والعربية إلى أسرة لغوية واحدةٍ هي أسرةُ اللغاتِ السَّامية.وهذا يعني أنَّ تشابُهَهُما لا يحتاجُ إلى كبيرِ عناءٍ لإثباته، ولا سيما من حيثُ قواعدُ اللغة. فالمصادرُ العبريةُ نفسُهَا تذكرُ أنَّ اليهودَ لم يؤلفوا كُتُباً علميةً في قواعدِ لغتهم إلاَّ بعد أنْ تتلمذوا للعرب، إذ اتجه اليهودُ إلى وضع قواعدِ اللغة العبرية متَّبِعِيْنَ في ذلك المنهج الذي اتَّبعه علماءُ النحو العربي. ومن هنا نجدُ أنَّ المقارنةَ بين قواعد اللغتين يمكنُ أنْ تُتيحَ إمكاناتٍ واسعةً في فهم الكثيرِ من غوامض هاتين اللغتين، وتسهمَ في حلِّ كثيرٍ من المشكلات اللغويةِ التي قد يستعصي حلُّها خارجَ إطارِ المقارنة. كما تساعدُ المقارنةُ، أيضاً، الراغبينَ ــ من العرب ــ في تعلُّم اللغةِ العبريةِ وذلك من خلالِ إسقاط قواعدِ لغتهم الأم على هذه اللغة، الأمرُ الذي يجعلُ تعلُّمَها أكثرَ سهولةً ويسراً.

كلمات مفتاحية: قواعد، مقارنة، العدد، العبرية.

مقدمة:

العدُّ بالأرقام قديمٌ جداً، إذ يقال: إنَّ الإنسان احتاج إلى العدِّ قبل احتياجه إلى التكلُّم، فقضى أجيالاً عديدة قبل أنْ تولد اللغة، وهو يعدُّ بالإشارات. وكان أساس العدد عند الإنسان قديماً هو العدُّ بالأصابع، ولا يزال أثر ذلك باقياً إلى اليوم (١).

أمَّا وضعُ العلامات للدلالة على الأعداد فإنَّه لَمَّا أرادَ الإنسانُ في أول الكتابة أنْ يدوِّن الأعداد عبَّر عن الواحد بخط، أو نقطة، أو عقدة، أو فرضٍ في عود، فإذا أراد الاثنين ضاعفهما، ... وربما ظل الإنسان أجيالاً عديدة لا يعدُّ بغير هذه العلامات، ولو تجاوز العشرة أو المئة. ثمَّ رأى في ذلك مشقة وتشويشاً؛ لأنَّه إذا أراد التعبير عن المئة ، مثلاً، رسم مئة خط، أو نقطة، أو عَقَدَ بالخيط مئةَ عقدةٍ، أو

* – أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية.

تاريخ الوصول: ۱۳۹۳/۰٤/۰۲هـ.ش= ۲۰۱۳/۰٦/۲۳م   تاريخ القبول: ۱۳۹۳/۰۹/۰٦ هـ.ش= ۲۰۱۳/۱۱/۲۷م

(١) ــ يُنْظر: زيدان، جرجي، **الفلسفة اللغوية**، مراجعة وتعليق: د. مراد كامل، دار الهلال، القاهرة، دون تاريخ، ص ١٧٤.ويُنْظرُ أيضاً : ماكليش، جون، **العدد**، ترجمة : د.خضر الأحمد، د.موفق دعبول، مراجعة: د. عطية عاشور، عالم المعرفة، العدد٢٥١، تشرين الثاني ١٩٩٩م، ص ٤٠.

فرضَ في العود مئة فرضةٍ. فدلته الحاجة إلى اختراعٍ كفاه مؤونةَ هذه المشقة. فوضع علامة للخمسة، وأخرى للعشرة، ومثلها للخمسين والمئة والألف، وهكذا(١). وقد ظلَّ الإنسان قروناً عديدة بعد أنْ تمدَّن، وهو يحسب ويعدُّ قبل اختراع الأرقام، وبعد استنباط الأحرف الهجائية استعاض عن تلك العلامات بأحرف متقطعة من أوائل الألفاظ الدالة على تلك الأعداد، وكان اليونانيون القدماء السبَّاقون إلى ذلك، ثمَّ اقتدى بهم الرومانيون في استخدام الأحرف بدل الأرقام(٢).

وقد فعل الساميون الشيء ذاته فاستخدموا الأبجدية بدل الأرقام، إذ صاروا يدلُّونَ بالحرف على موضعه من الأبجدية باعتبار عدد ما قبله، فالألف تدل على الرقم واحد، والباء تدل على الرقم اثنين، والجيم تدل على الرقم ثلاثة،... وذلك وفق نظام: أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت، المعروف في اللغة العبرية.

فالحروف العبرية هي: اثنان وعشرون حرفاً، والحرف الأخير هو التاء الذي يقوم مقام العدد ٢٢، ثمَّ تفنَّنوا بجعل الحروف التسعة الأولى تنوب عن الآحاد التسعة، والحرف العاشر وما بعده تنوب عن العقود، فالياء =١٠، والكاف =٢٠، واللام =٣٠، وهكذا حتى ص= ٩٠. ثم الحروف التي بعد الصاد تنوب عن المئات بمعنى أنَّ القاف = ١٠٠، والراء = ٢٠٠، والشين = ٣٠٠، والتاء =٤٠٠(٣).

هذا بالنسبة للأبجدية العبرية، أمَّا الأبجدية العربية فتزيد ستة حروف عن الأبجدية العبرية، هي (ث، خ، ذ، ض، غ، ظ) فصارت الأبجدية ٢٨، فكانت القيمة العددية للحروف تصل إلى ١٠٠٠. وهذا ما سُمِّي بحساب الجُمَّل. وهذا جدول يوضح القيمة العددية للأبجدية العبرية، وآخر يوضح القيمة العددية للأبجدية العربية:

الجدول رقم (١) يوضِّح القيمة العددية للحروف العبرية

א	ב	ג	ד	ה	ו	ז	ח	ט	י	כ/ך
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠
ל	מ/ם	נ/ן	ס	ע	פ/ף	צ/ץ	ק	ר	שׁ/שׂ	ת
٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠

(١) ــ يُنْظر: زيدان، جرجي، **الفلسفة اللغوية**، ص ١٧٦.

(٢) ــ يُنْظرُ: المرجع السابق،ص ١٧٧ــ١٧٨.

(٣) ــ يُنْظر: عبد المجيد، د. محمد بحر، **بين العربية ولهجاتها والعبرية**، ص ١٦٤.

الجدول رقم (٢) يوضِّح القيمة العددية للحروف العربية

أ	ب	ج	د	هـ	و	ز	ح	ط	ي	ك	ل	م	ن
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	٢٠	٣٠	٤٠	٥٠
س	ع	ف	ص	ق	ر	ش	ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
٦٠	٧٠	٨٠	٩٠	١٠٠	٢٠٠	٣٠٠	٤٠٠	٥٠٠	٦٠٠	٧٠٠	٨٠٠	٩٠٠	١٠٠٠

أهمية البحث وأهدافه:

بحث العدد من المباحث الهامة في اللغتين العبرية والعربية، إذ كثيراً ما تتطرَّق كتبُ النحو في هاتين اللغتين إلى الحديث عن العدد وقواعده. وبالرغم من كثرة الحديث عن هذا الموضوع في كتب النحو العربي إلاَّ أنَّي وجدتُ أنَّ كثيراً من الدارسين، من غير المختصين باللغة العربية، وبعضهم من أهل الاختصاص، يعانون من صعوبةٍ في التعبير عن العدد في اللغة العربية، ولعلَّ مصدرَ هذه الصعوبة ناشئةٌ عن وجود صيغتين ــ بدلاً من صيغة واحدة ــ وذلك تَبَعَاً لكون المعدود مذكراً أو مؤنثاً.

وبما أنَّ اللغة العبرية من اللغات السامية المقرَّرة على الطلاب في أقسامَ متعدِّدةٍ من جامعاتنا،كقسم اللغة العربية، والتاريخ، والآثار، والإعلام،...إلخ.لذا كان لا بدَّ من اللجوء إلى المقارنة بين قواعدها، وقواعد اللغة العربية؛ لأنَّ هاتين اللغتين تنتميان إلى أسرة سامية واحدةٍ، وبالتالي فإنَّ المقارنة بينهما تُسهِمُ في تحقيقِ تعرُّفٍ أكثرَ دقةً وموضوعيةً على السمات والخصائص المميزة لكل لغة منهما، كما تتيحُ إمكاناتٍ واسعةً لفهم الكثير من غوامض هاتين اللغتين، وتصبحُ المقارنة ميداناً رحباً لحلِّ الكثير من المشاكل النحوية والصرفيةِ التي ربَّما يستعصي حل بعضها، خارج إطار المقارنة.

انطلاقاً من ذلك جاء بحثنا هذا للمقارنة بين العدد وقواعده في كلٍّ من اللغتين العبرية و العربية ، علماً أنَّ قواعد اللغة العبرية، ولا سيما القواعد الخاصة بالعدد، تتشابه مع قواعد العدد في اللغة العربية تشابهاً يصلُ حدَّ التطابق.

ولا بدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ ثَمَّةَ أبحاثاً عدَّة تناولت هذا الموضوع، ولكن ليس وفق المنهج المقارن ــ كما في بحثنا هذا ــ بل في إطار محاولة تسهيل قواعد اللغة العربية، نذكر منها: **العدد في اللغة العربية** للدكتور فؤاد حسنين، المنشور في مجلة كلية الآداب ،المجلد١٢، الجزء الثاني، جامعة القاهرة، ديسمبر، ١٩٥٠م، ورسالة ماجستير غير منشورة بعنوان: **العدد في اللغة العربية**، إعداد الطالب مصطفى نحاس،جامعة القاهرة، وبحث منشور في كتاب **مشكلات لغوية** للدكتور شوقي نجار، وهو

بعنوان: **رأي في علة التضاد**، والكتاب مذكورة ضمن قائمة المصادر والمراجع لهذا البحث. ومن البحوث الأجنبية المترجمة إلى اللغة العربية، بحث بعنوان: **العدد**، تأليف: جون ماكليش، وقد ترجمه إلى العربية الدكتور خضر الأحمد و الدكتور موفق دعبول، وراجعه الدكتور عطية عاشور،ونُشِرَ في مجلة: عالم المعرفة، العدد٢٥١، تشرين الثاني ١٩٩٩م، وهو يتحدَّث عن أصل نشوء العدد عند الشعوب المختلفة بما فيهم العرب.

العرض والاستشهاد:

يقسمُ العددُ في اللغة العبرية، كما في اللغة العربيةِ وسائر اللغات السامية، إلى ثلاثةِ أنواعٍ رئيســة، هي: **العدد الوصفي (الأساسي)، والعدد الترتيبي، والكسور**. وتتشابه قواعده تشابهاً كبيراً في كل من اللغتين العربية والعبرية، كما سنبيِّن لاحقاً من خلال التطبيق؛ لأنَّ النظريةَ من دون تطبيقٍ عقيمةٌ، كما يقول كَانْتْ.

١ ــ العدد الوصفي (الأساسي):

ويتضمن الآحاد، والعشرات أو العدد المركب، والعقود، والمعطوف، والأعداد: مئة وألف.

آ ــ الآحاد:

تتضمن الآحاد الأعداد من (١ــ١٠)، وهذا جدول بها للمذكر والمؤنث:

جدول رقم (٣) يبيِّن عدد الآحاد مع المذكر، والمؤنث) في حالة الإطلاق.

للمذكر									
אֶחָד	שְׁנַיִם	שְׁלֹשָׁה	אַרְבָּעָה	חֲמִשָּׁה	שִׁשָּׁה	שִׁבְעָה	שְׁמוֹנָה	תִּשְׁעָה	עֲשָׂרָה
واحد	اثنان	ثلاثة	أربعة	خمسة	ستة	سبعة	ثمانية	تسعة	عشرة
للمؤنــث									
אַחַת	שְׁתַּיִם	שָׁלֹשׁ	אַרְבַּע	חָמֵשׁ	שֵׁשׁ	שֶׁבַע	שְׁמוֹנֶה	תֵּשַׁע	עֶשֶׂר
واحدة	اثنتان	ثلاث	أربع	خمس	ست	سبع	ثمان	تسع	عشر

جدول رقم(٤) يبيِّن عدد الآحاد(مع المذكر، والمؤنث) في حالة الإضافة.

للمذكر									
אַחַד	שְׁנֵי	שְׁלֹשֶׁת	אַרְבַּעַת	חֲמֵשֶׁת	שֵׁשֶׁת	שִׁבְעַת	שְׁמוֹנַת	תִּשְׁעַת	עֲשֶׂרֶת
واحد	اثنان	ثلاثة	أربعة	خمسة	ستة	سبعة	ثمانية	تسعة	عشرة
للمؤنــث									
אַחַת	שְׁתֵּי	שְׁלֹשׁ	אַרְבַּע	חֲמֵשׁ	שֵׁשׁ	שְׁבַע	שְׁמוֹנֶה	תְּשַׁע	עֶשֶׂר
إحدى	اثنتان	ثلاث	أربع	خمس	ست	سبع	ثمان	تسع	عشر

المقارنة:

القاعدة الأولى:

١ ــ العددان: واحد و اثنان، في اللغة العبرية، يذكران مع المذكر، ويؤنثان مع المؤنث، **كما هــو الحال في اللغة العربية تماماً.**

أ ــ يذكران مع المذكَّر، مثال:

ــ יֵשׁ לִי סֵפֶר אֶחָד. يوجد عندي كتابٌ واحدٌ.

ــ יֵשׁ לִי שְׁנֵי סְפָרִים. يوجد عندي كتابان اثنان(حرفياً: اثنان كتابان).

ب ــ يؤنثان مع المؤنث، مثال:

ــ **בַּכִּתָּה יֵשׁ תַּלְמִידָה אַחַת.** في الصف يوجدُ تلميذةٌ واحدةٌ.

ــ **בַּכִּתָּה יֵשׁ שְׁתֵּי תַּלְמִידוֹת.** في الصف يوجدُ تلميذتان اثنتان.(حرفياً: اثنتان تلميذتان).

القاعدة الثانية:

يأتي العدد (١) للمذكر والمؤنث في اللغة العبرية بعد المعدود، وهو صفة له، نحو:

ــ אִישׁ אֶחָד : رجلٌ واحدٌ.

ــ **אִשָּׁה אַחַת:** امرأةٌ واحدةٌ.

وفي اللغة العربية أيضاً يأتي العدد (واحد/واحدة) بعد الاسم المعدود، ويكون بمترلة الصفة له؛ وذلك لأنَّ العدد(واحد/واحدة) في اللغة العربية، كما في اللغة العبرية، لا يحتاج إلى تمييزٍ أصلاً، ففي العربية لا نقول: واحدٌ رجلٌ، أو واحدةٌ امرأةٌ، بل نقول: رجلٌ واحدٌ، وامرأةٌ واحدةٌ(١).

القاعدة الثالثة:

ــ يأتي العدد (٢) للمذكر والمؤنث في اللغة العبرية أمام المعدود في حالة الإضافة، فتحذف الميم من آخره، وتستبدل (الكسرة القصيرة الخالصة) أو ما يسمَّى بالحيريق قطان(ִ) بالكسرة الطويلة الممالة أو ما يسمَّى بالصيرية (ֵ)، أي تُطَال حركةُ الكسر، نحو:

ــ **שְׁנֵי אֲנָשִׁים** : رجلان. (حرفياً: اثنا رجال).

ــ **שְׁתֵּי נָשִׁים:** امرأتان. (حرفياً: اثنتا نساء).

واللغةُ العربيةُ في هذه القاعدة تخالف اللغةَ العبريةَ؛ إذا يأتي العدد (٢) سواء أكان للمذكر أم

(١) ــ يُنْظر: ابن هشام، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، ص ٤٥٨ .ويُنظرُ أيضاً: حسن، عباس، **النحــو الوافي**، ج٤/٥٣١م.

للمؤنث، بعد المعدود، فلا نقول في العربية: اثنا رجلان، ولا اثنتا امرأتان. بل نقول: رجلان اثنان، وامرأتان اثنتان. فالعدد (٢) لا يحتاج إلى تمييز أصلاً كما أسلفنا.

القاعدة الرابعة:

الأعداد من ٣ــ ١٠ تخالف المعدود، كما هو الحال في اللغة العربية، أي أنها تذكَّر مع المؤنث، وتؤنث مع المذكَّر بوضع هاء التأنيث المفتوح ما قبلها بالقماص (ָה)، وعند الإضافة تتحوَّل الهاء إلى تاء، أو تبقى على حالتها، نحو:

- אַרְבָּעָה(אַרְבַּעַת) יְלָדִים: أربعة أولاد.
- אַרְבַּע יְלָדוֹת : أربع فتيات.

واللغة العربيةُ في هذه القاعدة تطابق اللغةَ العبريةَ تماماً، إذ يأتي العددُ مؤنثاً مع المعدود المذكَّر، ومذكراً مع المعدود المؤنث.

ويشرحُ سيبويه (١٤٨ــ١٨٠هــ) هذه المخالفة بقوله: "اعلمْ أنَّ ما جاوزَ الاثنين إلى العشرة مما واحده مذكَّر، فإنَّ الأسماء التي تُبيِّنُ بها عِدَّته مؤنثة، فيها الهاء التي هي علامة التأنيث، وذلك قولك: ثلاثةُ بنين، وأربعةُ أجمال...وكذلك جميعُ هذا تثبتُ فيه الهاء حتى تبلغَ العشرة. وإنْ كان الواحد مؤنثاً فإنَّكَ تُخرجُ هذه الهاءات من هذه الأسماء، وتكون مؤنثةً ليست فيها علامة، وذلك قولك : ثلاثُ بناتٍ، وأربعُ نسوة... وكذلك جميع هذا حتى تبلغَ العشر"[1].

وكلام سيبويه الآنف الذكر يدلُّ بوضوح على أنَّ أسماء العدد مؤنثة سواءٌ اتصلت بها الهاء أو لم تتصل.أي أنَّ العدد خمس أو خمسة كلاهما مؤنث، ورغم أنَّ هذا كلام غريب يقتضي إنكار وظيفة التاء في التأنيث، بمعنى أنَّ وجودها وعدمها سواء، فإنَّ سيبويه في كلامه هذا يصف الظاهرة(أي ظاهرة المخالفة) ولا يعلِّل لها.

وقد جاء بعد سيبويه كوكبة من أهل النحو واللغة تصدوا لتعليل ظاهرة المخالفة بين العدد والمعدود من(٣ــ١٠) نذكر منهم:الفراء(١٤٤ــ ٢٠٧هــ)، والمبرِّد(٢١٠ــ ٢٨٦هــ)،وابن فارس(٣٢٩ــ ٣٩٥هــ)، وابن سيده(٣٩٨ــ ٤٥٨هــ)،ابن يعيش(٥٥٦ــ٦٤٣هــ)،ابن مالك(٦٠٠ــ ٦٧٢هــ) ومجمل آراء هؤلاء يمكن تلخيصها فيما يلي:

---

(1) ــ ينظر: سيبويه ، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة ، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هــ/ ١٩٨٨م ٢/١٧١. و ينظر أيضاً: المبرِّد ، **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، نشر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٥هــ/ ١٩٩٤م، ٢/ ١٥٥.

١ ــ اعتبار المذكر أخف من المؤنث، لذلك احتمل المذكر زيادة التاء في عدده لِيَحْدُثَ نوعٌ من التعادل بين المذكر والمؤنث.وهذا الرأي قال به كل من: ابن فارس([١])، وابن سيده([٢])، وابن يعيش([٣]).

٢ـــ لمراعاة الأصل وهو التأنيث بالتاء في العدد، فأعطي هذا الأصل للمذكر، ثم لما جيء إلى المؤنث كان ترك العلامة له علامةً.قال بهذا الرأي ابن مالك([٤]).

٣ ــ اعتبار الأعداد من ٣ـــ ١٠ في المذكر واقعة على جماعة، والجماعة مؤنثة، لهذا أُنِّثَ عددُ المذكر، وقد قال بهذا الرأي ابن سيده([٥]).

٤ـــ مراعاة النظير، وهو أنّهم لمّا كانوا يجمعون (فعال)على أفعل في المؤنث بغير هاء، وعلى أفعلة في المذكر، حملوا العدد على جمع المكسَّر، فأسقطوا التاء مع المؤنث، وأبقوا عليها مع المذكر.قال بهذا الرأي الإمام السيوطي([٦]).

٥ ــ اعتبار التاء في الأعداد للمبالغة وليست للتأنيث.قال بهذا الرأي المبرِّد([٧]).

وقد حاول ابنُ جناحٍ القرطبي(٩٥٥ـــ١٠٥٠)(٨) أنْ يعلِّلَ دخول الهاء في عدد المذكر فيما دون العَشَرة؛ بأنّها(أي الهاء:ה) وإنْ كانت حرف تأنيث فهي على غير دخولها للتأنيث؛لأنّه لو كانت كذلك، لكان العدد مؤنثاً واقعاً على مذكَّر، لكن دخلت هنا كدخول الهاء(ה) في לַיְלָה = ليل، دخلت عليه الهاء على غير قياس(٩)، ويضيف ابن جناح: ...أنّه وإنْ أوقَعْتَ العددَ على مؤنث أوقعته بغير هاء فقلت שָׁלֹשׁ، אַרְבַּע، עֶשֶׂר. وكان القياس أنْ تثبت الهاء في عدد المؤنث وتسقط من عدد

([١]) ــ يُنظر: ابن فارس، **المذكّر والمؤنث**، ص ٤٨.

([٢])ــ يُنظر: ابن سيده، **المخصَّص**، ١٧/١٠٠.

([٣]) ــ يُنظر: ابن يعيش، **شرح المفصل**، ٦/١٩.

([٤]) ــ الأزهري، **شرح التصريح على التوضيح**، ٢/٢٧٠.

([٥])ــ يُنظر: ابن سيده، **المخصَّص**، ١٧/٩٩.

([٦]) ــ يُنظر: السيوطي،**الأشباه والنظائر**،٢/١٠٤

([٧]) ــ يُنْظر: المبرِّد، **المقتضب**، ٢/١٥٥.

([٨]) ــ هو أبو الوليد مروان بن جناح القرطبي، ولد حوالي عام ٩٥٥م في قرطبة،وتلقى تعليمه في الألبسانا الواقعة إلى الجنوب من قرطبة، والتي كانت إحدى المدن اليهودية الهامة أيام الحكم الإسلامي.وقد تلقى ابن جناح تعليمه على يد كبار علماء عصره، ودرس اللغة العربية، كما درس الطب، واتخذه مهنةً لهُ، وقد ذكره المؤرخ ابن أُصيبعة في قائمة الأطباء،وذكر أنّهكان مهتماً بالمنطق، وفقه اللغة العبريةِ إلى جانب اهتمامه ودراسته للغة والتفاسير الخاصة بالعهد القديم.

([٩]) ــ לַיְלָה= ليل، هي كلمة مذكرة، مع أنّها تنتهي بعلامة التأنيث، وهي: (الهاء المفتوح ما قبلها بالقماص).

المذكّر، **لكنَّهم لمَّا أدخلوها في عدد المذكر للمبالغة والتأكيد رأوا إسقاطها من عدد المؤنـث لـئلا تشتبه اللفظتان**، وإنْ كانوا ربما أثبتوها في النادر في عدد المؤنث على الأصل، مثل: שִׁבְעָה עֵינַיִם = سبعُ عيون(حرفياً: سبعةُ عيونٍ) (١).

وهذا ما يفهم من كلام المبرِّد الآنف الذكر. ولا غرابةَ في هذا التشابه بين رأي ابن جناح وبين رأي المبرِّد؛ لأنَّ كتابات ابن جناح تُظْهِرُ الأثرَ العربي الكبير في فكره وأسلوبه، فالقارئ لكتاب " اللُّمَـع " يجد ــ بما لا يقبل الشك ــ تأثُّر ابن جناح " **بالمبرِّد**"(٢).

كما كان للمستشرقين آراء تستحق التأمل في تعليل ظاهرة المخالفة في الأعداد من حيث الجـنس، ومن هؤلاء المستشرقين نذكر مثلاً: العالم الألماني أوجست **دلمان** **August Dillmann** ، وليم رايت **William Wright**، هاربر **Harber**، باور **Bauer**، بارث **Barth** ،...إلخ.

وتجدرُ الإشارةُ هنا إلى أنَّ الآراء التي قُدِّمت لتعليل ظاهرة المخالفة، سواء من العرب أو المستشرقين، لا تمثِّل ــ حسب رأينا ــ قولاً كافياً شافياً في هذه المسألة التي شغلت المفكرين قديماً وحديثاً.فأكثرهم كان متأرجحاً في رأيه، الأمر الذي يعدُّ دليلاً كافياً على عدم القدرة على تعليل هذه المسألة تعليلاً مقنعاً تطمئن له نفسه، بحيث لا يحيد عنه إلى غيره(٣). ولسنا هنا في مقام يسمح لنا بعرض هذه الآراء وتفنيدها، إذ نرى أنَّ هذا يحتاج إلى بحث مستقل، قد يتمُّ الحديثُ عنه في مستقبل الأيام إذا شاء الله.

وفي العصر الحديث يخرج علينا باحث في علوم اللغة من جامعة القاهرة هو الدكتور شوقي النجار، يزعم أنَّ تركيب الإضافة هو علة التضاد(المخالفة) بين العدد والمعدود(٤). ويشرح الـدكتور النجـار ذلك بقوله: إنَّ السرَّ وراء اتفاق العددين(١و٢)في الجنس في قولنا : "رجلٌ واحدٌ، وامرأتان اثنتان" هو أنَّ العدد هنا يقع صفةً تتبعُ موصوفها من حيث التذكير والتأنيث، بيد أنَّ الأعداد من (٣ــ ٩) تـأتي عكس ذلك تماماً، أعني أنَّ العدد يسبق معدوده فنقول:" ثلاثة رجال وثلاث فتيات". فاطراداً لمخالفـة

(١) ــ يُنظر: ابن جناح، أبو الوليد مروان، **اللُّمع** ، نشر: **Derenbourg** دير نبورج، باريس، ١٨٨٦، ص ٣٧٦ــ ٣٨٤.

(٢) ــ يُنظر: ناظم، د.سلوى، **المعاجم العبرية ــ دراسة مقارنة**،منشورات كلية دار العلوم، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٠٩هــ ــ ١٩٨٨م، ص١٢٤.

(٣) ــ يُنظر مثلاً رأي: ابن سيده، وابن يعيش، والسيوطي،...إلخ

(٤) ــ يُنْظر: النجار، د. شوقي، **مشكلات لغوية**، مطبوعات تهامة، جدة ــ السعودية، الطبعة الأولى ١٤٠٤هــ ١٩٨٤م ص٤١.

هذه الأعداد للعددين (١و٢) من حيث التقديم والتأخير عن المعدود،اقتضت أنْ يكــون مظهرهــا أو أثرها هو مخالفة العدد معدوده تأنيثاً وتذكيراً، لأنَّ المعدود في هذه الحالة لا يعدُّ صفةً ولذلك لم تستلزم المطابقة....ومعنى هذا أنَّ موقع العدد بالنسبة إلى المعدود هو محور التضاد والاتفاق(١).

ونحن بدورنا نردُّ على الدكتور النجار، ونقول له: إذا صحت القاعدة التي ذهب إليها والــتي تقول بأنَّ العدد (١و ٢) يقع صفةً تتبعُ موصوفها من حيث التذكير والتأنيث في اللغة العربية، لكنها لا تصح في اللغة العبرية؛ لأنَّنا نجد في العبرية ــ كما ذكرنا من قبلُ ــ שְׁנֵי אֲנָשִׁים : رجلان(حرفياً: اثنا أناس)،و نجد:

שְׁתֵּי נָשִׁים: امرأتان(حرفياً: اثنتا نساء).فالعدد هنا لم يقع بعد المعدود حتى يكون صفةً له كمــا هو الحال في العربية، ومع ذلك فظاهرة المخالفة بين العدد والمعدود تأنيثاً وتــذكيراً مــن(٣ــــ ١٠) موجودة في اللغة العبرية، كما هي في اللغة العربية.

وخلاصة رأينا في هذه القضية هو أنَّ التضاد في الأعداد من (٣ـــ ١٠) وما بينــهما لــيس وقفاً على اللغة العربية وحدها،وإنما نجد هذه الظاهرة نفسها في شقيقات اللغة العربيــة مــن اللغــات السامية الأخرى كالعبرية، والسريانية(٢)، والحبشية(٣)، والأكادية(٤)،ويــذهب بعضــهم إلى أنَّ هــذه الظاهرة كانت موجودة حتى في اللغة الهيروغليفية(٥)، مع أنَّ الهيروغليفية ليست من الفصيلة الســامية، وبالتالي فإنَّنا نرى أنفسنا أمام ظاهرة لغوية عتيقة قديمةٍ قدمَ اللغة الأم نفسها.

وقد بات البحث في علَّة هذه الظاهرة تماماً كالبحث في أصل اللغة نفسها، التي تُعَدُّ أبحاثاً ميتافيزقية لا يجدي البحث بها نفعاً. واعتماداً على ذلك نؤيد ما ذهب إليه " برجشتراسر" حين قــال:" ومــن المعلوم أنَّ الأعداد من الثلاثة إلى العشرة، تضاد المعدود في الجنس،أي تكون مؤنثة إذا كان هو مذكراً،

---

(١) ــ المرجع السابق،ص ٤٠.

(٢)ــ يُنظر: يوسف داود، اقليميس، **اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية على كلا مذهبي الغــربيين والشــرقيين**، ص٢٠٩.

وينظر أيضاً: Robinson, **Syriac Grammar**,4th edition,1962kp125.

(٣) _(Dillman ,**Ethiopic Grammar**.p365

(٤)ــ يُنظر: كابلس، **ريتشارد، المقدمة التمهيدية للغة الأكادية**، ص١٠٨، و ينظر أيضاً: رشيد، فوزي، **قواعد اللغة الأكادية**، ص٣٣.

(٥) ــ النجار، د. شوقي، ***مشكلات لغوية*** ، ص ٢١.

أو بالعكس، نحو: ثلاثة رجال، وثلاث نسوة...وهذه القاعدة من أغرب خصائص اللغات السامية،وبذلَ العلماء الجهد الشديد في حل مسألةِ أصلها، و لم يوفقوا إلى ذلك(١).

القاعدة الخامسة:

العدد (عشرة)،في اللغة العبرية، يكون على عكس المعدود، إذا كان مفرداً. نقول في اللغة العبرية:

ـــ קָנִיתִי עֲשָׂרָה סְפָרִים.اشتريتُ عشرةَ كتُبٍ.(حرفياً: اقتنيتُ عشرةَ أسفارٍ).

ـــ קָנִיתִי עֶשֶׂר מַחְבָּרוֹת.اشتريتُ عشرَ كراساتٍ.(حرفياً: اقتنيتُ عشرَ محبَّراتٍ).

والقاعدة نفسها نجدها في اللغة العربية، فالعدد (١٠)إذا كان مفرداً يخالف المعدود، فيذكَّر مع المؤنث، ويؤنث مع المذكر.ويرى بعض اللغويين العرب أنَّ العدد " عشرة " يتفق مرَّة مع المعدود ويخالفه مرَّةً أخرى، ومخالفته مرتبطة بتركيب الإضافة. والدليل على ذلك أنَّه إذا ما فارق الأسلوب الإضافي وتحرَّر منه، وجدناه يتفق مع معدوده تأنيثاً وتذكيراً وهذا دليل على أنَّ المخالفة وليدة هذا التركيب(٢).

القاعدة السادسة:

في اللغة العبرية يكون تمييزُ العددِ(المعدود) جمعاً مع الاثنين،والثلاثة، والعشرة، وما بينهما(٣)، لذا نقول مثلاً:

ـــ בַּשָּׁבוּעַ שִׁבְעָה יָמִים. في الأسبوع سبعة أيام. (حرفياً:في الأسبوع سبعُ أيام).

ـــ סַעִיד עוֹבֵד שְׁמוֹנֶה שָׁעוֹת בַּיּוֹם. سعيد يعمل ثماني ساعاتٍ في اليوم.

ويكون مفرداً مع الأعداد المركبة، وأسماء العقود، والمئات، والآلاف.وفي العبرية الحديثة يجوز أنْ يأتي تمييز العدد(المعدود)جمعاً مع الأعداد الكبيرة.وعلى هذا جاز أنْ نقول:

ـــ אַחַד עָשָׂר יוֹם = أحدَ عشرَ يوماً.

ـــ أو אַחַד עָשָׂר יָמִים = أحدَ عشرَ يوماً (حرفياً : أياماً).

ـــ חַסַן בֶּן שֵׁשׁ עֶשְׂרֵה שָׁנָה = حسن ابن ست عشرةَ سنةً.

ـــ أو חַסַן בֶּן שֵׁשׁ עֶשְׂרֵה שָׁנִים = حسن ابن ست عشرةَ سنةً (حرفياً: سنين).

---

(١) ـــ برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، ص ١٢٢ـــ١٢٣.

(٢) ـــ يُنظر: النجار، شوقي، **مشكلات لغوية** ، ص ٦٣.

(٣) ـــ يُنْظَر: أبو حضرة، زين العابدين، **قواعد اللغة العبرية**، ص١٠٤.وكمال، ربحي، **دروس اللغة العبرية**، ص١٥٨. ص١٥٨. ويُنظر أيضاً: ابن جناح، أبو الوليد مروان، **اللُّمع** ، ص ٣٧٦ـــ ٣٨٤.

ــ חֲמִשִּׁים מֶטֶר = خمسون متراً

ــ أو חֲמִשִּׁים מֶטְרִים = خمسون متراً (حرفياً : أمتار).

ــ אֶלֶף אִישׁ = ألفُ رجلٍ(حرفياً:إنسان)

ــ אֶלֶף אֲנָשִׁים = ألفُ إنسان (حرفياً : أُناس)، وهكذا...

وخلاصة القول أنَّ هناك من يرى اليوم، أنَّ الإتيان بتمييز العدد مجموعاً ليس إلزامياً،أي يجوز أنْ يأتي مفرداً أو مجموعاً، ولكن الأدق أنْ يأتي مجموعاً(١).

أمَّا في اللغة العربية:

١ــ إنَّ الأعداد (ثلاثة وعَشَرة) وما بينهما يكون تمييزها جمع تكسير، وهو الأكثر وروداً في الكلام الفصيح،ويكون جمعاً للقِلَّةِ في الغالب(٢). من ذلك مثلاً قوله تعالى في سورة الحاقة: **(وأمَّا عَادٌ فأُهلِكوا بِريحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَة* سَخَّرَها عَليْهم سَبْعَ لَيَالٍ وَثَمَانِيَةَ أيامٍ حُسُومَا)**(٣). غير أنَّنا نجدُ أنَّ الجمعَ يأتي جمعَ مذكرٍ أو مؤنثٍ سالماً،كما في قوله تعالى: **(وقالَ الملكُ إنِّي أرى سبعَ بقراتٍ سِمَانٍ يأكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وسَبْعَ سُنْبُلاتٍ خُضْرٍ)**(٤). فقال: (سَبْعَ سُنْبُلاتٍ) بدل(سنابل) لمراعاة التنسيق؛ لمناسبة (بقرات) التي تركَ جمع تكسيرها في الآية. ومع أنَّ مدلول جمع التكسير الذي للقِلَّة هو مدلول الجمع السالم(المذكر والمؤنث) عند سيبويه، نجد أنَّ كثيراً من النحاة لا ترتضي التمييز بالجمع السالم(٥).

٢ ــ باقي أقسام العدد (المركب، والعقود، والمعطوف) يأتي تمييزها مفرداً، مثال ذلك قوله تعالى:**(إنِّي رأيْتُ أحدَ عَشَرَ كوكباً)**(٦)، **(إنَّ عِدَّةَ الشهورِ عند اللهِ اثنا عشرَ شهراً)**(٧)، **(ووصينا**

(١)ــ يُنظر:راشد، د.سيد فرج، **اللغة العبرية(قواعد ونصوص)**، ص١٣٩.ويُنْظر أيضاً: الصواف، محمد توفيق، **اللغة العبرية**، ص ٢٢٦.

(٢) ــ يُنظرُ: حسن، عباس،**النحو الوافي**،ج٤/٥٢٦،٥٢٧. ولإيضاح المقصود بـ (القِلَّة) هنا نقول: جمع التكسير المعروف في اللغة العربية نوعان: جمع تكسيرٍ للقلة، وهو ما كان دالاً على أفراد لا تقلُّ عن ثلاثة، ولا تزيدُ على عشرة، وله أوزانٌ خاصةٌ. وجمعُ تكثير للكثرة، وهو يدلُّ على عدد لا يقلُّ عن ثلاثةٍ، وقد يزيدُ على العشرة، وله أوزانٌ كثيرةٌ أيضاً.

(٣) ــ سورة الحاقة ٦٩/٧.

(٤) ــ سورة يوسف ١٢/ ٤٣.

(٥) ــ يُنظرُ: حسن، عباس، **النحو الوافي**،ج٤/٥٢٨.

(٦) ــ سورة يوسف ١٢/ ٤.

(٧) ــ سورة التوبة ٩/٣٦.

الإنسانَ بوالديهِ إحساناً حملتْهُ أُمُّهُ كُرْهاً ووضَعَتْهُ كُرْهاً وحَمْلُهُ وفِصالُهُ ثلاثونَ شهراً حتى إذا بلغَ أَشُدَّهُ وبلغَ أربعينَ سنةً)(١).

والنتيجة فيما يتعلّق بتمييز العدد في اللغتين العربية والعبرية ما يلي:

١ــ العددان (١ و٢) في كل من اللغتين العربية والعبرية لا يحتاجان إلى تمييز.

٢ ــ الأعداد (٣ و١٠) وما بينهما، يكون تمييزُها جمعاً في اللغتين.

٣ــ باقي أقسام العدد (المركب، والعقود، والمعطوف) يأتي تمييزها مفرداً في اللغة العربية، وكذلك في اللغة العبرية، بَيْدَ أنَّ اللغةَ العبريةَ الحديثةَ تتهاون(تتساهل) في هذه القاعدة فيأتي تمييزُ العدد(المعدود) جمعاً مع المركب، والعقود، والمعطوف.

ب ــ العدد المركب أو(العشرات):

العددُ المركبُ، هو: ما تركَّبَ تركيباً مزجياً من عددين لا فاصلَ بينهما، يؤديان معاً ــ بعد تركيبهما وامتزاجهما ــ معنىً واحداً جديداً لم يكن لواحدةٍ منهما قبل هذا التركيب.والأولى تسمَّى: صدرُ المركبِ، والثانية تسمَّى:عَجُزَهُ، وينحصرُ هذا القسمُ في الأعداد: أحدَ عَشرَ، وتسعةَ عَشرَ وما بينهما.والأعدادُ المركبةُ في اللغة العبرية، هي كما يلي:

جدول رقم(٥) يبيِّن العدد المركب(العشرات): للمذكر، والمؤنث.

للمذكــر								
אַחַד עָשָׂר	שְׁנֵים עָשָׂר	שְׁלֹשָׁה עָשָׂר	אַרְבָּעָה עָשָׂר	חֲמִשָּׁה עָשָׂר	שִׁשָּׁה עָשָׂר	שִׁבְעָה עָשָׂר	שְׁמוֹנָה עָשָׂר	תִּשְׁעָה עָשָׂר
أحد عشر	اثنا عشر	ثلاثة عشر	أربعة عشر	خمسة عشر	ستة عشر	سبعة عشر	ثمانية عشر	تسعة عشر
للمؤنــث								
אַחַת עֶשְׂרֵה	שְׁתֵּים עֶשְׂרֵה	שְׁלֹשׁ עֶשְׂרֵה	אַרְבַּע עֶשְׂרֵה	חֲמֵשׁ עֶשְׂרֵה	שֵׁשׁ עֶשְׂרֵה	שְׁבַע עֶשְׂרֵה	שְׁמוֹנֶה עֶשְׂרֵה	תְּשַׁע עֶשְׂרֵה
إحدى عشرة	اثنتا عشرة	ثلاث عشرة	أربع عشرة	خمس عشرة	ست عشرة	سبع عشرة	ثماني عشرة	تسع عشرة

قواعد العدد المركب(العشرات):

أ ــ في اللغة العبرية:

١ ــ العددان (١١و١٢) في اللغة العبرية يوافق جزءاهُمَا المعدود تذكيراً وتأنيثاً، نحو:

(١) ــ سورة الأحقاف ٤٦/ ١٥.

ـــ אַחַד עָשָׂר תַּלְמִידִים = أحدَ عشرَ تلميذاً.(حرفياً: تلاميذ)

ـــ אַחַת עֶשְׂרֵה תַּלְמִידוֹת = إحدى عشرةَ تلميذةً. (حرفياً: تلميذات)

ـــ שְׁנֵים עָשָׂר יְלָדִים = اثنا عشرَ ولداً.(حرفياً: أولاد)

ـــ שְׁתֵּים עֶשְׂרֵה יְלָדוֹת = اثنتا عشرةَ فتاةً. (حرفياً: فتيات)

٢ـــ أما الأعداد من (١٣ـــ١٩) فالجزء الأول (أي الآحاد) يخالف المعدود، والجزء الثاني(أي العشرات) يوافق المعدود، نحو:

ـــ שְׁלֹשָׁה עָשָׂר תַּלְמִידִים = ثلاثةَ عَشَرَ تلميذاً. (حرفياً: تلاميذ)

ـــ שְׁלֹשׁ עֶשְׂרֵה תַּלְמִידוֹת= ثلاثَ عَشْرَةَ تلميذةً. (حرفياً: تلميذات)

ب ـــ في اللغة العربية:

قواعد العدد المركب أو(العشرات) في اللغة العبرية،هي نفسها تماماً في اللغة العربية. فالعددان(١١و١٢) يوافق جزءَاهُمَا المعدود تذكيراً وتأنيثاً،نحو:

ـــ جاء أحدَ عَشَرَ رجُلاً، ورأيتُ أحدَ عَشَرَ رجُلاً، و مررتُ بأحدَ عَشَرَ رجُلاً.

ـــ جاءت إحدى عَشْرَةَ امرأةً، و رأيتُ إحدى عَشْرَةَ امرأةً، ومررتُ بإحدى عَشْرَةَ امرأةً.

أمَّا العدد(١٢) فيُعامل جزؤهُ الأول معاملةَ المُثنَّى، نحو:

ـــ جاء اثنا عَشَرَ رَجُلاً، ورأيتُ اثني عَشَرَ رَجُلاً ، ومررتُ باثني عَشَرَ رَجُلاً.

ـــ جاء اثنتا عَشْرَةَ امرأةً، ورأيتُ اثنتي عَشْرَةَ امرأةً، ومررتُ باثنتي عَشْرَةَ امرأةً.

وأمَّا الأعداد من(١٣ـــ ١٩) فالجزء الأول (أي الآحاد) يخالف المعدود، والجزء الثاني(أي العشرات) يوافق المعدود،نحو: جاءَ خمسَ عَشْرَةَ امرأةً، و رأيتُ ثلاثَ عَشْرَةَ امرأةً، ومررتُ بأربَعَ عَشْرَةَ امرأةً.

أمَّا عن استمرار المخالفة في حالة الأعداد المركبة فيعلِّل الصفوري ذلك بقوله: " ...وللمؤنث بالعكس ثلاث عشرة إلى تسع عشرة، ففي لفظ « ثلاث إلى تسع» روعي الحالة الثابتة قبل التركيب،وفي لفظ " عشر" حذفت التاء للمذكر على الأصل، كراهة اجتماع تأنيثين من جنس واحد فيما هو ككلمة واحدة، وزيدت في المؤنث للفرق"(١).

جـ ـــ العقود:

وهي الأعداد من ٢٠ ـــ ٩٠:

جدول رقم(٦) يبيِّن ألفاظ العقود في اللغة العبرية، وقيمتها العددية

(١) ـــ الصفوري، عيسى، **شرح الكافية**، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٨٨،ص ١٩٢.

עֶשְׂרִים	שְׁלוֹשִׁים	אַרְבָּעִים	חֲמִישִּׁים	שִׁשִּׁים	שִׁבְעִים	שְׁמוֹנִים	תִּשְׁעִים
عشرون	ثلاثون	أربعون	خمسون	ستون	سبعون	ثمانون	تسعون
٢٠	٣٠	٤٠	٥٠	٦٠	٧٠	٨٠	٩٠

القاعدة في ألفاظ العقود:

أ ــ في اللغة العبرية: في العقود، يستوي العدد مع المذكر، والمؤنث(١)، نحو:

ــ חֲמִישִּׁים אֲנָשִׁים : خمسون رجلاً.(حرفياً: أناس)

ــ חֲמִישִּׁים נָשִׁים : خمسون امرأةً.(حرفياً: نساء)

ب ــ في اللغة العربية: ينحصرُ العَدَدُ العِقْدُ(٢) اصطلاحاً في الألفاظ : عشرين، ثلاثين،أربعين، خمسين، ستين، سبعين، ثمانين، تسعين. وحكمُ هذه العقود أنَّها تُعربُ إعراب جمع المذكر السالم في جميع أحوالها؛لأنَّها ملحقة به؛إذ هي اسم جمع مذكر، وليست جمع مذكرٍ حقيقياً. ولا تتغيَّرُ العقود في اللغة العربية، سواء أكانت مع المذكَّر أم مع المؤنث، وخير دليلٍ على ذلك ما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: **(وَوَاعَدْنَا موسى ثلاثينَ ليلةً، وأتممناها بعَشرٍ؛ فَتمَّ مِيقَاتُ ربِّهِ أربعينَ ليلةً)**(٣). وفي قوله تعالى: **(ولقد أرسلنا نوحاً إلى قومهِ فلبثَ فيهم ألفَ سنةٍ إلاَّ خمسينَ عاماً)** (٤).

وخلاصة القول في ألفاظ العقود، في كل من اللغتين العربية والعبرية، أنَّها لا تتغيَّر سواء أكان المعدود مذكراً أم مؤنثاً.

د ــ المعطوف:

وهي الأعداد من ٢١ ــ ٩٩، فهي مؤلفة من العقود، ومن الآحاد.

أ ــ في اللغة العبرية:

القاعدة في اللغة العبرية أنَّ العقود لا تتغير،أما الآحاد فتتبع قواعد الآحاد، أي تؤنث مع المذكر، وتذكَّر مع المؤنث كما في العربية، ويأتي فيه العدد الكبير قبل الصغير، أي تأتي العقود أولاً، ثم الآحاد، نحو:

(١) ــسلامة يوسف،سلامة سليم،**العبرية لهجة عربية عادية**،دراسة لغوية مقارنة مابين اللغة العربية والعبرية، ص ١٠٧.

(٢) ــ وردت لفظةُ (العِقْد) بكسر العين وسكون القاف، بالمعنى العددي، في سبعة مواضع من كتاب **النحو الوافي** لعباس حسن، في المجلد الرابع، كما وردت في **لسان العرب** لابن منظور في مادتي (ب ض ع) و (س ب ع)، ووردت مرتين أيضاً في القاموس المحيط في مادة (ن و ف).

(٣) ــ سورة الأعراف ١٤٢/٧.

(٤) ــ سورة العنكبوت ١٤/٢٩.

ـــ עֶשְׂרִים וְאֶחָד סְפָרִים : واحدٌ وعشرون كتاباً (حرفياً: عشرون و واحد أسفاراً).
ـــ עֶשְׂרִים וְאַחַת תַּלְמִידוֹת : إحدى وعشرون تلميذةً.(حرفياً: عشرون وإحدى تلميذات).
ـــ עֶשְׂרִים וְאַרְבָּעָה סְפָרִים: أربعة وعشرون كتاباً .(حرفياً: عشرون وأربعة كُتُب).
ـــ עֶשְׂרִים וְאַרְבַּע תַּלְמִידוֹת : أربع وعشرون تلميذة.(حرفياً: عشرون و أربع تلميذات).

ب ـــ في اللغة العربية:

ينحصِرُ العددُ المعطوف في اللغة العربية، كما هو الحال في اللغة العبرية أيضاً، بين عِقدين من العقود الاصطلاحية التي سبق لنا الحديث عنها آنفاً؛ كالأعداد المحصورة بين عشرين وثلاثين،أو بين ثلاثين وأربعين،أو بين أربعين وخمسين، وهكذا...وكل عدد محصور بين عِقدين على الوجه السالف لا بدَّ أنْ يشتملَ على معطوف، ومعطوفٍ عليه، وأداة عطف (هي: الواو)، ومنه: واحد وعشرون، اثنان وعشرون، ثلاثة وعشرون...أربعة وثلاثون...،خمسة وأربعون...، ستة وخمسون...، سبعة وستون...،ثمانية وسبعون ... ومن هذه الأمثلة يتبيَّن أنَّ المعطوف لا بدَّ أنْ يكون من نوع العقود، وأنَّ المعطوف عليه لا بدَّ أنْ يكون من نوع المفرد(أي: المضاف)،أو ما أُلحق به، وأنَّ أداة العطف الواو، دون غيرها.

وخلاصة القول في **العدد المعطوف** في كل من العربية، والعبرية أنَّ العدد المعطوف مكونٌ من: العقود والآحاد، وأنَّ العقود لا تتغيَّر أما الآحاد فتتبع قواعد الآحاد، أي تؤنث مع المذكر، وتذكَّر مع المؤنث.**بيد أنَّ الخلاف بين اللغتين** يتمثَّل في ترتيب العدد المعطوف، إذ تأتي العقود، في اللغة العبرية، أولاً، ثمَّ الآحاد.أمَّا في اللغة العربية، فتأتي الآحاد أولاً، ومن ثمَّ العقود.

هـ ـــ العددان: مئة وألف:

يستوي فيهما المذكر والمؤنث كما في العقود.

أ ـــ العدد (مئة):

جدول رقم(٧) يبيِّن مضاعفات المئة في اللغة العبرية

מֵאָה	מָאתַיִם	שְׁלֹשׁ מֵאוֹת	אַרְבַּע מֵאוֹת	חֲמֵשׁ מֵאוֹת	שֵׁשׁ מֵאוֹת	שְׁבַע מֵאוֹת	שְׁמוֹנֶה מֵאוֹת	תְּשַׁע מֵאוֹת
مئة	مئتان	ثلاث مئات	أربع مئات	خمس مئات	ست مئات	سبع مئات	ثمان مئات	تسع مئات

أـــ قواعد العدد(مئة)في اللغة العبرية:

١ـــ العدد مئة لا يتغيَّر سواء أكان المعــدود مــذكراً أم مؤنثــاً، مثــال: מֵאָה יְלָדִים =مئــة ولد(حرفياً:أولاد)، מֵאָה יְלָדוֹת = مئة فتاة.(حرفياً: فتيات)

٢ـــ تمييز العدد (مئة) يأتي مفرداً في اللغة العبرية، بَيْدَ أنَّ اللغةَ العبريةَ الحديثةَ تتهاون(تتســاهل) في هذه القاعدة فيأتي تمييزُ العدد(المعدود) جمعاً مع ألفاظ العقود كما ذكرنا من قبلُ.

٣ـــ بما أنَّ العدد (مئة)مؤنث في العبرية، يأتي عدد الآحاد قبله مذكراً.لذا نقول في اللغة العبرية مثلاً:

ـــ שְׁלֹשׁ מֵאוֹת לַמְדָנִים = ثلاثمئة مثقّف/عالم.(حرفياً: ثلاث مئات متعلمين)

ـــ שְׁלֹשׁ מֵאוֹת לַמְדָנִיּוֹת = ثلاثمئة مثقّفة/عالمة. (حرفياً: ثلاث مئات متعلمات)

ب ـــ قواعد العدد(مئة) في اللغة العربية(١):

١ـــ لفظ (مئة) لفظٌ مؤنث في اللغة العربية أيضاً، يقال مثلاً: مئةٌ واحدةٌ.

٢ـــ يستعملُ هذا اللفظ للمعدود المذكر أو المؤنث، كما هو الحال في اللغة العبرية.

٣ـــ المئة، ومثناها، وحين يضافُ إليها عددٌ مفردٌ، معدودها مفرد مجرور،إذ نقول في العربية مثلاً:

ـــ عندي مئةُ كتاب، ومئتا روايةٍ، وثلاث مئة ليرةٍ.

ـــ قرأتُ مئةَ كتابٍ، ومئتي روايةٍ، وأنفقتُ ثلاث مئة ليرةٍ.

ـــ اشتريتُ ثماني مئةِ كتابٍ.

٤ ـــ تجمع (مئة) على (مئات) ويكون معدودها جمعاً مجروراً، نحو:

ـــ سافرَ مئاتُ الرجالِ.

ـــ في هذا السجلِّ مئاتُ الصُّورِ لمئاتِ التلميذاتِ.

وخلاصة القول فيما يتعلَّقُ بالعدد(مئة)في كل من العبرية والعربية،هو: ١ـــ العدد (مئة)مؤنثٌ في العربية والعبرية. ٢ ـــ لا يتغيَّرُ لفظ العدد(مئة) في كلتا اللغتين، سواءٌ أكان المعدودُ مذكراً أم مؤنثاً. ٣ ـــ يأتي تمييز العدد(مئة) مفرداً في كل من اللغتين العبرية والعربية، بَيْــدَ أنَّ اللغــةَ العبريــةَ الحديثةَ تتهاون في هذه القاعدة فيأتي تمييزُها جمعاً.

(١) ـــ لا يزال العدد(١٠٠) يرد بصورة (مائة) بفتح الميم، في بعض الكتابات،ويُنْطَقُ(ماءه)بفتح الميم، كأنَّه مؤنث(ماء)، وسبب الخطأ في النطق هو زيادةُ الألِف لأسبابٍ تاريخية، والصواب هو كتابته (مِئة)بكسر الميم، بدون ألف،وقــد أقــرَّ مَجْمَعُ اللغة العربية في القاهرة سنة ١٩٦٣م حذف ألِف (مائة)والتزم بذلك. وتجدر الإشارة هنــا إلى أنَّ مجمــع اللغــة العربية في القاهرة أجاز أيضاً فصل الأعداد من ثلاث إلى تسع عن (مئة). وربَّما كان الوصلُ أحسن من الفصل، وقــد جرى عليه علماء الأمةِ الثِّقات عدَّة قرون منهم: سيبويه، المبرِّد،ابن منظور،الفيروز آبادي، الزبيدي،...إلخ، لــذا مــن الأفضل أنْ نكتب متصلة.

ب ـــ العدد (ألف):

جدول رقم(٨) يبيِّن ألفاظ (الألوف) في اللغة العبرية

אֶלֶף	אַלְפַּיִם	שְׁלֹשֶׁת אֲלָפִים	אַרְבַּע אֲלָפִים	חֲמֵשֶׁת אֲלָפִים	שֵׁשֶׁת אֲלָפִים	שִׁבְעַת אֲלָפִים	שְׁמוֹנַת אֲלָפִים	תִּשְׁעַת אֲלָפִים	עֲשֶׂרֶת אֲלָפִים	עֶשְׂרִים אֶלֶף
ألف	ألفان	ثلاثة آلاف	أربعة آلاف	خمسة آلاف	ستة آلاف	سبعة آلاف	ثمانية آلاف	تسعة آلاف	عشرة آلاف	عشرون ألفاً.

أـــ قواعد العدد(ألف)في اللغة العبرية:

١ـــ العدد ألف لا يتغيَّرُ سواء أكان المعدودُ مـــذكراً أم مؤنثـــاً، مثـــال: אֶלֶף יְלָדִים =ألـــفُ ولدٍ(حرفياً:أولاد)، אֶלֶף יְלָדוֹת =ألفُ فتاةٍ.(حرفياً: فتيات)

٢ـــ تمييز العدد (ألف) يأتي مفرداً في اللغة العبرية، بَيْدَ أنَّ اللغةَ العبريةَ الحديثةَ تتهاون(تتســـاهل) في هذه القاعدة فيأتي تمييزُ العدد (ألف)مع ألفاظ العقود جمعاً، كما ذكرنا من قبلُ.

٣ـــ بما أنَّ العدد (ألف) مذكر في العبرية، لذا يأتي عدد الآحاد قبله مؤنثاً، لذا نقول في اللغة العبرية مثلاً:

ـــ שֵׁשֶׁת אֲלָפִים יְשָׁרִים = ستة آلاف شريف/مستقيم.(حرفياً: شرفاء)

ـــ שֵׁשֶׁת אֲלָפִים יְשָׁרוֹת = ستة آلاف شريفة/مستقيمة.(حرفياً: شريفات)

ب ـــ قواعد العدد(ألف)في اللغة العربية:

١ـــ لفظ (ألف) لفظٌ مذكَّرٌ في اللغة العربية، كما هو الحال في اللغة العبرية.

٢ـــ يستعملُ لفظ (ألف) للمعدود المذكر أو المؤنث، كما هو الحال في اللغة العبرية. يقال مثلاً: في المكتبةِ ألفُ كتاب.وقرأتُ ألفَ صحيفةٍ.

٣ـــ يكون المعدود الذي يلي كلمة (ألف)مفرداً مجروراً.

٤ ـــ تجمع (ألف) على (أُلوف/آلاف) ويكون معدودها جمعاً مجروراً إذا اســـتعملت وحـــدَها أو سبقتها كلمة مئات أو عشرات، نحو:

ـــ سافرَ لِلحَجِّ آلاف الأشخاص، بل عشراتُ آلافِ الأشخاص، بل مئاتُ آلاف الأشخاص.

وخلاصة القول فيما يتعلّقُ بالعدد(ألف)في كل من العبرية والعربية،هو:

١ــ العدد (ألف)مذكّرٌ في العبرية والعربية.

٢ ــ لا يتغيَّرُ لفظ العدد(ألف) في كلتا اللغتين، سواءٌ أكان المعدودُ مذكراً أم مؤنثاً.

٣ ــ يأتي تمييز العدد(ألف) مفرداً في كل من اللغتين العبرية والعربية ، بَيْدَ أنَّ اللغةَ العبريةَ الحديثةَ تتهاون في هذه القاعدة فيأتي تمييزُها جمعاً، وهي تشبه بذلك كلمة (آلاف)، التي يأتي معدودها جمعاً مجروراً إذا استُعمِلَت وحدَها أو سبقتها كلمة مئات أو عشرات.

٢ ــ العدد الترتيبي:

يدلُّ العدد الترتيبي على منزلة المعدود: الأول، الثاني، الثالث،...وللأعداد الترتيبية من الأول إلى العاشر أشكال خاصة، وهي تتبع المعدود في جميع حالاته: أي في تعريفه وتنكيره، في إفراده وجمعه، في تذكيره، وتأنيثه، وهي:

جدول رقم(٩)أشكال العدد الترتيبي في حالتي المذكر والمؤنث، في اللغتين العبرية والعربية.

للمذكـــر									
רִאשׁוֹן	שֵׁנִי	שְׁלִישִׁי	רְבִיעִי	חֲמִישִׁי	שִׁשִּׁי	שְׁבִיעִי	שְׁמִינִי	תְּשִׁיעִי	עֲשִׂירִי
أول	ثاني	ثالث	رابع	خامس	سادس	سابع	ثامن	تاسع	عاشر
للمؤنـــث									
רִאשׁוֹנָה	שֵׁנִית أو שְׁנִיָּה	שְׁלִישִׁית	רְבִיעִית	חֲמִישִׁית	שִׁשִּׁית	שְׁבִיעִית	שְׁמִינִית	תְּשִׁיעִית	עֲשִׂירִית
أولى	ثانية	ثالثة	رابعة	خامسة	سادسة	سابعة	ثامنة	تاسعة	عاشرة

لذا نقول في اللغة العبرية:

ــ שָׁבוּעַ רִאשׁוֹן = أسبوع أول.

ــ הַשָּׁבוּעַ הָרִאשׁוֹן = الأسبوع الأول.

ــ הַשָּׁנָה הָרְבִיעִית = السنة الرابعة.

ــ זֹאת הַדִּירָה הַשְּׁלִישִׁית= هذه الشقة الثالثة.(حرفياً: هذه الدار الثالثة)

ــ أمَّا الأعداد الترتيبية ما فوق العشرة فلا شكل خاصاً بها، بل يؤتى بالعدد الأصلي معرفاً بعد المعدود الذي يكون معرفاً أيضاً، نحو:

ــ הַתַּלְמִיד הַשִּׁבְעָה עָשָׂר = التلميذ السابع عشر.

ــ הַתַּלְמִידָה הַשֶּׁבַע עֶשְׂרֵה = التلميذة السابعة عشرة.

ـــ הַיּוֹם הָעֶשְׂרִים = اليوم العشرون.

ـــ تُجمع الأعداد الترتيبية كما تجمع الأسماء،أي بإضافة علامة جمع المذكر(ـــִ ים)، وعلامة جمع المؤنث (ـــוֹת)،نحو:

ـــ חֲמִישִׁי: خامس، تجمع على חֲמִישִׁים : خوامس.(حرفياً: خامسون)

ـــ חֲמִישִׁית: خامسة، تجمع على חֲמִישִׁיּוֹת :خامسات.(حرفياً: خامسات)

ـــ הַתַּלְמִידִים הָרִאשׁוֹנִים: التلاميذ الأولون.(حرفياً: الرئيسون)

ـــ הַתַּלְמִידוֹת הָרִאשׁוֹנוֹת: التلميذات الأوليات. (حرفياً: الرئيسات)

مقارنة بين قواعد العدد الترتيبي في اللغتين العبرية و العربية:

١ـــ يتلو العدد الترتيبي المعدود، في اللغة العبرية، ويتبعه في تعريفه وتنكيره، وفي إفراده وجمعـــه، وفي تذكيره وتأنيثه، نحو:

ـــ תַּלְמִיד רִאשׁוֹן = تلميذٌ أول.

ـــ הַתַּלְמִיד הָרִאשׁוֹן = التلميذ الأول.

ـــ הַתַּלְמִידָה הָרִאשׁוֹנָה = التلميذة الأولى.

ـــ הַשָּׁנִים הָרִאשׁוֹנוֹת = الأعوام الأولى.

وفي اللغة العربية يوافق العددُ الترتيبي موصوفه من حيث التذكير والتأنيث، والتعريف والتـــنكير،إذ نقول: تلميذٌ ثالثٌ، الفتاةُ الثانية،الطبعةُ الرابعةَ عشرةَ، غداً هو اليوم الخامسُ والعشرون من هذا الشهر، ...إلخ.

٢ـــ لا يوجد في اللغتين: العبرية والعربية شكل خاص للأعداد الترتيبية، من أجـــل الدلالـــة علـــى ترتيب المعدود إذا كان في مترلة فوق العشرة، ولذلك تتم الدلالة على مترلته هذه ، في العبرية، بطريقة تختلف عما هي عليه في العربية:

ففي العربية: يؤتى بالعدد الترتيبي معرفاً وبعده لفظة(عشر)إذا كان المعدود مذكراً، ويســـبق المعدود العدد الترتيبي في هذه الحال، فنقول: الطالب الرابع عشر؛أمَّا إذا كان المعدود مؤنثـــاً، فـــأتي بالعدد الترتيبي بعده، متبوعاً بلفظة (عشرة)، فنقول: السنة الخامسة عشرة.

أمَّا في اللغة العبرية فتختلف القاعدة ،إذ للدلالة على الأعداد الترتيبية فوق العشرة، تـــدخل أداة التعريف على الكلمة الأولى إذا كان مؤنثاً، نحـــو: הָאִשָּׁה הָאַרְבַּע עֶשְׂרֵה= المـــرأة الرابعـــة

عشرة.أمَّا إذا كان المعدود مذكراً أدخلت هاء التعريف علـى عَجُـزِه، فيقـال: **הַתַּלְמִיד שְׁמוֹנָה הֶעָשָׂר** = التلميذ الثامن عشر.

٣ـــ العدد الترتيبي، في اللغة العربية، يوافق معدوده تذكيراً وتأنيثاً، حتى وإنْ كان فـوق العشـرة، نقول مثلاً: البابُ الخامسَ عشرَ، الطبعةُ الرابعةَ عَشْرَةَ. أمَّا في اللغة العبرية فإنَّ العدد التـرتيبي يخـالف المعدود،نحو: **הַשָּׁנָה הָאַרְבַּע עֶשְׂרֵה** = السنةُ الرابعةَ عَشْرَةَ(حرفياً: السنة الرابـع عشـرة)، **הַיּוֹם הָאַרְבָּעָה עָשָׂר** = اليومُ الرابعَ عَشَرَ (حرفياً: اليوم الرابعة عشر).

٤ ــ تستعمل الأعداد الترتيبية للإشارة إلى أيام الأسبوع(١) كما يلي:

יוֹם רִאשׁוֹן= يوم الأحد، **יוֹם שֵׁנִי** = يوم الإثـنين، **יוֹם שְׁלִישִׁי** = يـوم الثلاثـاء، **יוֹם רְבִיעִי** = يوم الأربعاء، **יוֹם חֲמִישִׁי**= يوم الخميس،**יוֹם שִׁשִּׁי** = يوم الجمعة(حرفياً: السـادس)، **יוֹם שַׁבָּת** = يوم سبت.

وفي اللغة العربية، نلاحظ أنَّ أيام الأسبوع مشتقة من الأعداد أيضاً، فنحن نقول: الأحـد، وهو لفظ مشتق من العدد واحد، والإثنين مشتق من العدد اثنين، والثلاثاء مشتق من العـدد ثلاثـة، والأربعاء من أربعة، والخميس من خمسة. وكما أخرجت العبرية اسم السبت عن قاعدة الاشتقاق من العدد، فعلت العربية ، ولكن بالنسبة لاسم يومي الجمعة والسبت.

٥ـــ في اللغة العبرية تستخدم الأعداد الأساسية للدلالة على أيام الشهر، نحو: **בְּאֶחָד בְּאַפְּרִיל**= في الأول من نيسان، **בְּאַרְבָּעָה לַחֹדֶשׁ** = في الرابع من الشهر، **בְּתִשְׁעָה לְאָב**= في التاسـع مـن آب،...إلخ.أمَّا في اللغة العربية فتستخدم الأعداد الترتيبية للتأريخ، كأنْ يقال: في اليومِ السادسَ عشرَ: لأربعَ عَشْرَةَ ليلةً بقيت من شهر كذا، وفي التاسع والعشرين: لآخرِ ليلةٍ بقيت، وفي الثلاثين: لآخرِ يومٍ من شهر كذا.

٦ـــ في اللغة العبرية، تُجمعُ الأعداد الترتيبية كما تجمع الأسماء والصفات،أي بإلحاق علامـة جمـع المذكر (ــִ ים)، وعلامة جمع المؤنث (ــוֹת)، نحو: **רִאשׁוֹנִים** = أوائـل لجماعـة الـذكور، **רִאשׁוֹנוֹת** = أُوْلَيات لجماعة الإناث، كما نقول في العبرية أيضـاً: **שְׁנִיִּים, שְׁנִיּוֹת, שְׁלִישִׁיִּים, שְׁלִישִׁיּוֹת**,...وهكذا.

---

(١) ـــ عليان، د. سيد سليمان، **النحو المقارن بين العربية والعبرية**، الدار الثقافية للنشـر، القـاهرة، الطبعـة الأولى، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م، ص ٦١.

أمَّا في اللغة العربية فباستثناء العدد الترتيبي (الأول)الذي يُجمعُ جمعَ تكسيرٍ علــى (أوائــل)، وجمعَ مذكرٍ سالماً فيقال:(أولون)، وباستثناء مؤنث أول، أي العدد(أولى)الذي يُجمع على (أُولَيات) لا يوجدُ جمعُ مذكرٍ سالمٍ أو جمعُ مؤنثٍ سالمٍ لباقي الأعداد الترتيبية في العربية، فلا نقــول : ثــالثون أو رابعون، ولا ثالثات أو رابعات، ولكن نستخدم صيغة جمع التكسير للدلالــة علــى الجمــع المــذكر والمؤنث، فنقول: ثوالث في جمع ثالث وثالثة، وخوامس في جمع خامس وخامسة... **والقاعدة في ذلك هي أنَّه لا يجوز في العربية جمع كل ما كان على وزن فاعل، سواء أكان اسماً أو صفةً، لمــذكر غــير عاقل، على فواعل، وعلى هذا يجوز جمع سابع على سوابع،...إلخ.** أمَّا المذكر العاقل فلا يجمع علــى فواعل إلاَّ شذوذاً، مثل: (باسل ــ بواسل).

تعريف العدد في اللغتين العبرية والعربية(دراسة مقارنة):

أولاً ــ يقول ابن جناح في تعريف العدد:إذا عرَّفتَ ما بين الواحد إلى العشرة فإنَّك تضيف العــدد إلى المعدود، وتدخل التعريف على المعدود(١)،مثل: **וַעַמְדוּ שְׁנֵי הָאֲנָשִׁים** = فوقــف الــرجلان.

ومثله أيضاً: ــ **אַרְבַּעַת הָאֲנָשִׁים** :أربعة رجال (حرفياً: أربعة الرجال).

ــ **חֲמֵשֶׁת הַתַּלְמִידִים** :خمسة تلاميذ (حرفياً:خمسةُ التلاميذ).

ــ **שְׁמוֹנַת אַלְפֵי הַשָּׁנָה** : ثمانيةُ آلافِ سنةٍ (حرفياً:ثمانية آلاف السنة).

وهذا يتوافق مع اللغة العربية؛لأنَّه عند تعريف العدد فإنَّ هاء التعريف تدخل على المعدود، نحو: جاء سبعةُ الطلبةِ الذين فازوا، وأنفقتُ ألفَ الليرةِ الذي ادخرتُهُ. بيدَ أنَّنا نجد، أيضاً، أنَّه في اللغة العربية قد تدخل الأداة (أل) على العدد، نحو: نُفِّذَ مشروعُ الألفِ كتابٍ الذي خططنا له. وقد تدخل على العدد والمعدود، نحو: قرأتُ عن حربِ الستةِ الأيام بين العرب واليهود.

ثانياً ــ إذا كان العدد مركباً أُدخلت هاء التعريف على عَجُزِ العددِ المركبِ أو على تمييزه، نحو:

ــ **אַרְבָּעָה הֶעָשָׂר מוֹרֶה** :الأربعة عشر مدرساً. (حرفياً:أربعة العشر مدرساً)

ــ **הַמּוֹרִים הָאַרְבָּעָה עָשָׂר**: المدرسون الأربعةَ عَشَر.

أمَّا في اللغة العربية، فإذا كان العدد مركباً أُدخلت (أل) على صدره، نحو: قرأتُ الــثلاثَ عَشْــرَةَ روايةً.

ثالثاً ــ يعرَّف العدد المركب الترتيبي بإدخال هاء التعريف على الجزء الثاني منه إنْ كان مذكراً، أو على جزئه الأول إنْ كان مؤنثاً، نحو:

---

(١)ــ يُنظر: ابن جناح، أبو الوليد مروان، **اللُّمع** ،ص ٣٨٤ــ٣٨٥.

ــ הַיּוֹם אַחַד הֶעָשָׂר: اليوم الحادي عشر. (حرفياً: اليوم أحد العشر).

ــ הַשָּׁנָה הָאַחַת עֶשְׂרֵה: السنة الحادية عشرة.

أمّا في اللغة العربية فإنّ العدد المركب الترتيبي يعرَّف بإدخال (أل) على جزئِه الأول فقط، ولا فرقَ فيما إذا كان العددُ الترتيبي مذكراً أو مؤنثاً، نحو: قرأتُ الطبعةَ الرابعة عَشْرَةَ من الكتاب. أو قرأتُ الجزءَ الخامسَ عَشَرَ من قصةِ الحضارةِ.

رابعاً ــ يعرَّف العدد إذا كان من ألفاظ العقود بإدخال هاء التعريف على الاسم المعدود الذي يليه، نحو: ــ אַרְבָּעִים הַיּוֹם: الأربعون يوماً. (حرفياً:الأربعون اليوم).

أما في اللغة العربية إذا أريد تعريف العدد، وكان من ألفاظ العقود، أُدخِلت (أل) عليه(أي على العدد)، نحو: أمضى سعيدٌ الأربعينَ سنةً في التدريس.

خامساً ــ يعرَّف العدد المعطوف بإدخال هاء التعريف على الجزء الأول منه، أي على المعطوف عليه إذا لم يذكر المعدود بعد المعطوف، وعلى المعدود إذا ذُكِر، نحو:

ــ הָעֶשְׂרִים וָשֶׁבַע : السبع والعشرون. (حرفياً:العشرون وسبع).

ــ עֶשְׂרִים וְשִׁבְעַת הָאֲנָשִׁים: السبعةُ والعشرونَ رجلاً. (حرفياً:عشرين وسبعة الأُناس).

أما في اللغة العربية فإذا كان العدد مكوناً من معطوف ومعطوف عليه أُدخلت (أل) على الجزأين، نحو:أمضيتُ الأربعَ والعشرينَ ساعةً الماضيةَ في المنزل.

إضافة العدد إلى الضمائر المتصلة:

تضاف الأعداد المفردة من(٢ــ١٠) إلى ضمائر الجر المتصلة، كما سنوضح في الجدول التالي:

جدول رقم(١٠)يوضح كيفية اتصال (العدد) بضمائر الجر المتصلة في اللغتين العبرية والعربية.

שְׁנֵינוּ	שְׁתֵּינוּ	שְׁלָשְׁתֵּנוּ	אַרְבַּעְתֵּנוּ	חֲמִשְׁתֵּנוּ	שִׁשְׁתֵּנוּ	שְׁבַעְתֵּנוּ	שְׁמוֹנָתֵנוּ	תְּשַׁעְתֵּנוּ	עֲשַׂרְתֵּנוּ
كلانا (حرفياً: اثنانا)	كلتانا (حرفياً: اثنتانا)	ثلاثتنا	أربعتنا	خمستنا	ستتنا	سبعتنا	ثمانيتنا	تسعتنا	عشرتنا

وفي اللغة العربية يصحُّ في الأعداد المفردة(٣و ١٠) وما بينهما،أنْ تضاف إلى ضمير المعدود، ولا تحتاج لغيره، نحو: مررتُ بالأصدقاءِ ثلاثَتِهِمُ،...أو خمستَهُم...أو سبعَتَهُم. وهذا في اللغة العربية ليس مقصوراً على الأعداد المفردة؛ بل يسري على المركبة أيضاً، نحو: جاء القومُ خمسةَ عَشَرَهُم(١).

(١) ــ يُنظرُ: حسن، عباس،**النحو الوافي**،ج٤/٥٢٩.

٣ـــ الكسور في اللغتين العبرية والعربية:

تستعمل في اللغة العبرية، بشكل عام، الأعداد الترتيبية الخاصة بالمؤنث للدلالة على الكســور مــن (٣ ـــ ١٠)،مثــال: שְׁלִישִׁית أو שְׁלִישׁ = ثُلــث، רְבִיעִית أو רֶבַע = رُبــع، חֲמִישִׁית أو חֹמֶשׁ= خُمس، שִׁשִּׁית = سُدس،...إلخ.

وفي اللغة العربية هناك ألفاظٌ خاصة للدلالة على الأعداد الكسرية، وهي مشــتقة مــن الأعــداد الأساسية،إذ نقول: ثُلث، رُبع،خُمس، سُدس، سُبع،...إلخ.

خاتمة تتضمن نتائج البحث:

مما تقدَّم نجد أنَّ اللغتين العبرية والعربية تتفقان في كثير من قواعد العدد الأساسية، وتختلفان في بعض الجزئيات.

فمن مظاهر الاتفاق بينهما:

- ـــ العددان (١و٢) يوفقان المعدود تذكيراً وتأنيثاً.
- ـــ الأعداد من (٣ـــ ٩) تخالف المعدود، سواء كانت مفردة أو مركبة، فتذكَّر إذا كان المعــدود بعدها مؤنثاً، وتؤنث إذا كان المعدود بعدها مذكراً.

وعلى الرغم من الجهود التي بذلها اللغويون العرب، والمستشرقون من أجل تفسير هذه الظاهرة في إطار اللغة العربية وحدها، إلاَّ أنَّ الراجح عندنا هو أنَّ ظاهرة المخالفة سامية موروثة عن اللغة السامية الأم، بدليل وجودها في معظم اللغات السامية.

- ـــ العدد (١٠) في كلتا اللغتين يخالف المعدود، إذا كان مفرداً، ويوافق معدوده إذا كان مركباً.
- ـــ العددان (١١و ١٢) يوافق جزءاهما المعدود تذكيراً وتأنيثاً.
- ـــ ألفاظ العقود تلزم حالة واحدةً مع المعدود مذكراً كان أو مؤنثاً.
- ـــ تضاف الأعداد المفردة من (٢ـــ ١٠) إلى ضمائر الجر المتصلة في كلتا اللغتين.
- ـــ لا يوجد في اللغتين شكل خاص للأعداد الترتيبية، من أجل الدلالة على ترتيــب المعــدود إذا كان في مترلة فوق العشرة،لذلك تتم الدلالة على مترلته هذه في العبرية بطريقة تختلف عما هــي عليه في العربية.
- ـــ في العبرية تستعمل الأعداد الترتيبية للدلالة على أيام الأسبوع ماعدا يوم السبت، وفي العربيــة نلاحظ أنَّ أيام الأسبوع مشتقة من الأعداد أيضاً ما عدا يومي الجمعة والسبت.

- ــ فيما يتعلّق بقاعدة تمييز العدد: فتمييزُ العددِ في العبرية يأتي على الغالب مجموعاً، ولكن هناك استثناءات قليلة يأتي فيها تمييز العدد مفرداً كما في اللغة العربية.

ومن مظاهر الاختلاف بينهما:

- ــ في اللغة العبرية يأتي العدد(٢)، سواء كان للمذكر أو للمؤنث، قبل المعدود،أمَّا في اللغة العربية فتأتي بعد المعدود.
- ــ عند عطف الأعداد المفردة على ألفاظ العقود نجد أنَّ العدد المفرد يكون معطوفاً بينما يأتي المعطوف عليه من ألفاظ العقود في اللغة العبرية. أمَّا في اللغة العربية فيكون العكس.
- ــ تستخدم اللغة العبرية الأعداد الأساسية للدلالة على أيام الشهر،أمَّا اللغة العربية فتستخدم الأعداد الترتيبية.
- ــ تُجمعُ الأعدادُ الترتيبيةُ، في اللغة العبرية، كما تجمع الأسماء والصفات، أمَّا في اللغة العربية، فباستثناء العدد الترتيبي (أول)،الذي يُجمعُ جمعَ تكسيرٍ على (أوائل)، وباستثناء مؤنث (أول)،أي العدد (أولى)،الذي يجمع على(أُوْلَيات)، لا يوجد جمع مذكر سالم أو مؤنث سالم لباقي الأعداد الترتيبية.

ولعلَّ هذا التشابه في قواعد العدد بين اللغتين العبرية والعربية يؤكِّد ما ذكرته دائرة المعارف اليهودية في المجلد السادس، صفحة ٦٧ بأنَّ اليهود لم يؤلفوا كتباً علميةً في قواعد لغتهم إلاَّ بعد تتلمذهم للعرب، وبعد أنْ نشأوا في مهد الثقافة العربية نشأةً مكّنتهم من فهم العلوم العربية على اختلاف أنواعها. عند ذلك بدأ اليهود يتجهون نحو وضع قواعد لغتهم متبعين في ذلك الطريق التي اتبعها علماء النحو العربي وكان للغة العربية تأثيرٌ في تقدُّم النحو العبري[١].

قائمة المصادر والمراجع

ــ *القرآن الكريم*

١. ــ **الكتاب المقدَّس** *(العهد القديم والجديد)*، دار الكتاب المقدَّس، دار حلمي للطباعة، القاهرة، ١٩٧٠م.
٢. ــ الأزهري، **شرح التصريح على التوضيح**، المطبعة البهية المصرية، القاهرة، ١٣٠٤هـ
٣. ــ برجشتراسر، **التطور النحوي للغة العربية**، نشر: مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٧.
٤. ــ ابن جناح القرطبي، أبو الوليد مروان، كتاب **اللُّمَع**. تحقيق: ي. ديرنبورغ، باريس،١٨٦٦م.

---

[١] ــ يُنظر: هنداوي، د. إبراهيم موسى، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، ص ٨.

٥. ـــ حسن، د.عباس،**النحو الوافي**، نشر: دار المعارف، مصر، الطبعة الثالثة،١٩٦٨م.

٦. ـــ الحسني،مكي، **نحو إتقان الكتابة العلمية باللغة العربية**،مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق،الطبعة الثانية،١٤٣٢هـ/٢٠١١م.

٧. ـــ أبو حضرة، د. زين العابدين، **قواعد اللغة العبرية**، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٨م.

٨. ـــ راشد، د.سيد فرج، **اللغة العبرية(قواعد ونصوص)**، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٣م.

٩. ـــ رشيد، د. فوزي، **قواعد اللغة الأكادية**، دار صفحات للدراسة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

١٠. ـــ زيدان، جرجي، **الفلسفة اللغوية**، مراجعة وتعليق: د. مراد كامل، دار الهلال، القاهرة، دون تاريخ.

١١. ـــ ابن سيده، **المخصَّص**، المطبعة الأميرية، بولاق، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٣٢١هـ

١٢. ـــ سلامة يوسف، سلامة سليم ، **العبرية لهجة عربية عادية، دراسة لغوية مقارنة ما بين اللغة العربية والعبرية**،رسالة جامعية (ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية،فلسطين، ٢٠٠٠م.

١٣. ـــ سيبويه، **الكتاب**، تحقيق: عبد السلام هارون، نشر مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٤٠٨هـ/١٩٨٨ م.

١٤. ـــ السيوطي، **الأشباه والنظائر**، تحقيق: طه عبد الرؤوف سعد،مكتبة الكليات الأزهرية،د.ت.

١٥. ـــ الصفوري، عيسى، **شرح الكافية**، مخطوط بدار الكتب المصرية تحت رقم ١٨٨.

١٦. ـــ الصواف، محمد توفيق، **اللغة العبرية**، منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب ٢٠٠٤ـــ ٢٠٠٥.

١٧. ـــ عبد المجيد، د. محمد بحر، **بين العربية ولهجاتها والعبرية**،كلية الآداب، جامعة عين شمس، ١٩٧٧م.

١٨. ـــ عليان، د. شيد سليمان، **النحو المقارن بين العربية والعبرية**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ/ ٢٠٠٢م.

١٩. ـــ ابن فارس، **المذكّر والمؤنث**، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، الطبعة الأولى، ١٩٦٩م

٢٠. ـــ كابلس، ريتشارد،**المقدمة التمهيدية للغة الأكادية**، ت:د.عبد الرحمن دركزللي، دار شمأل، دمشق، ١٩٩٥.

٢١. ـــ كمال،ربحي،**دروس اللغة العبرية**،منشورات جامعة دمشق، كلية الآداب، الطبعة السابعة ٢٠٠٦ـــ ٢٠٠٧م.

٢٢. ـــ ماكليش، جون، **العدد**، ترجمة : د.خضر الأحمد، د.موفق دعبول، مراجعة: د. عطية عاشور، عالم المعرفة، العدد٢٥١، تشرين الثاني ١٩٩٩م.

٢٣. ـــ المبرِّد، **المقتضب**، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، نشر: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ١٤١٥هـ / ١٩٩٤م.

٢٤. ـــ موسكاتي، سبتينو، **مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن**، ترجمة: د. مهدي المخزومي ود. عبد الجبار المطلبي، بيروت، ١٩٩٣م.

٢٥. ــ النجار، د. شوقي، **مشكلات لغوية**، مطبوعات تهامة، جدة ــ السعودية، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـــ ١٩٨٤م

٢٦. ــ ابن هشام، **شرح شذور الذهب في معرفة كلام العرب**، دار الفكر، بيروت، لبنان، دون تاريخ.

٢٧. ــ ابن هشام الأنصاري، **أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ط٤، القاهرة،١٩٤٩.

٢٨. ــ هنداوي، د. إبراهيم موسى، **الأثر العربي في الفكر اليهودي**، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٣

٢٩. ــ ابن يعيش، **شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، دون تاريخ.

٣٠. ــ يوسف داود، اقليميس، **اللمعة الشهية في نحو اللغة السريانية على كلا مذهبي الغربيين والشرقيين**، الناشر: قُدْمُس للنشر والتوزيع ، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م.

31. אַבְרָהָם שׁוֹשָׁן- אֶבֶן, **(מִלּוֹן חָדָשׁ)**, الأجزاء(١،٢،٣،٤)، יְרוּשָׁלַיִם ,١٩٦٨.

- משה גושן – גוטשטיין,זאב ליבנה, שלמה שפאן, **הדקדוק העברי השימושי**,הוצאת שוקן,ירושלים ותל אביב, ١٩٧٦.

- רוזן ,א, **אלף מלים**, תל- אביב,١٩٨٤.

32. -Colloquial **Hebrew, The Complete Course for Beginners**, Zippi Lyttleton and Tamar Wang,Routledge, London and New York.

- Dillman ,**Ethiopic Grammar**. Translated by James A.Grichton,London,1907.

- GESENIUS (W.), **Hebrew Grammatik**, Leipzig, 1918.

33. - GRAY(L.), **Introduction to Semitic Comparative Linguistics**, Columbia university, 1934.

34. -Gordon,C.H.,**Ugaritic Manual**(Roma 1955).

35.-Robinson, **Syriac Grammar**,4th edition,1962.

كيف نكتب بحثاً لمجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» العلميّة المحكّمة؟

الدكتور علي ضيغمي*

الملخص

مجلّة «دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها» هي مجلة فصليّة علميّة دوليّة محكّمة تصدرها جامعة سمنان الإيرانيّة بالتعاون مع جامعة تشرين السوريّة باللغة العربيّة منذ سنة ١٣٨٩هـ.ش/٢٠١٠م. تستقبل هذه المجلة البحوث التي تتّسم بالجدّة والأهميّة عبر موقعها الإلكترونيّ بعد مراعاة كافة شروط نشرها.

يوضّح هذا البحث كيفيّة إعداد البحث وإرساله إلى مجلة «دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها» ومتابعته في مراحل التحكيم حتى إعلان النتيجة النهائيّة من قبل المجلة وطبع البحث وعرضه في الموقع الإلكترونيّ للمجلة.

إنّ قراءة هذا البحث بشكل دقيق من قبل الباحثين الذين ينوون إرسال بحث إلى المجلة والالتزام بما ذكر فيه تؤدّي إلى التعرّف على المعايير المطلوبة لدى القائمين على المجلة وزيادة السرعة والدقّة في دراسة البحوث المرسلة إلى المجلة.

كلمات مفتاحية: دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، كتابة بحث، مقالة علميّة محكّمة.

المقدمة

مجلّة «دراسات في اللّغة العربيّة وآدابها» هي فصليّة علميّة دوليّة محكّمة تمّ تأسيسها وفق إتفاقيّة تعاون بين جامعتَي سمنان الإيرانيّة وتشرين السوريّة وتنشر الأبحاث المتعلّقة بالدراسات اللغويّة والأدبيّة التي تبرز التفاعل القائم بين اللغتيْن العربيّة والفارسيّة، وتسليط الأضواء على المثاقفة التي تمّت بين الحضارتيْن العريقتيْن[1]، وقد صدر العدد الأول منها عام ١٣٨٩هـ.ش/٢٠١٠م.

يتمّ عرض بحوث هذه المجلة، إضافة إلى موقعها الإلكترونيّ الرسميّ (www.lasem.semnan.ac.ir)، في مواقع شهيرة أخرى مثل: ISC[2]، SID[3] ، Magiran[4] ، Noormags[1] ، و Google Scholar.

---

* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، سمنان، إيران. zeighami@semnan.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٥/٠٧هـ.ش= ٢٠١٤/٠٧/٢٩م تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٠/٢٨ هـ.ش= ٢٠١٥/٠١/١٨م

[1] - انظر: مقدمة شروط نشر المجلة في كافة الأعداد المطبوعة حتّى العدد السادس عشر.

[2] - قاعدة توثيق بحوث العالم الإسلامي(Islamic World Science Citation Center)،(www.isc.gov.ir)

[3] - المركز التوثيقي العلميّ للجهاد الجامعي الإيرانيّ.(Scientific Information Database) (www.sid.ir)

[4] - بنك معلومات المجلات والصحف الإيرانية. (www.magiran.com)

المشكلة الرئيسة التي يعاني منها مسؤولو المجلة لدى استلام البحوث هي عدم مراعاة شروط نشر المجلة والهيكليّة العلميّة لبعض البحوث، ما يؤدّي إلى إعادة البحوث إلى أصحابها للقيام بمراعاة شروط النشر وتعديل البحث فتستغرق دراسة البحوث فترة طويلة.

ونظرا لكون هذا البحث تطبيقيّاً فالمنهج العلميّ المتبع فيه لا يمكن حصره في أحد المناهج العلميّة المتداولة لكتابة المقالات العلميّة المحكّمة غير أننا حاولنا أن نوضّح **بما يشبه المنهج الوصفيّ التحليليّ** كيفية كتابة بحث لهذه المجلة وإرساله عبر موقعها الإلكترونيّ (www.lasem.semnan.ac.ir) ليفيد الباحثين في بحوثهم اللاحقة المرسلة إلى المجلة.

المنهج الوصفيّ التحليليّ هو منهج يبدأ بتحديد المشكلة ووضع الفرضيّات وجمع البيانات والمعلومات ومن ثم تحليلها وتفسيرها للوصول إلى النتائج والتوصيات[٢].

تنبع **ضرورة** هذا **البحث** من أنّ الكثير من الباحثين الذين يرسلون بحوثهم إلى المجلة لا يلتزمون، مع الأسف، بمعايير المجلة وشروط النشر فيها ما يؤدّي هدر وقت الباحثين وأصحاب المجلة وتضييع جهودهم. وعليه، يكون من الواضح أنّ **هدف البحث** هو إفادة الباحثين في بحوثهم القادمة وتقليل الوقت اللازم لدراسة المقالة وتوفير جهود الباحثين ومسؤولي المجلة.

وفي **سوابق البحث**، تجدر الإشارة إلى بحث باللغة الفارسية بعنوان: «نحوه نگارش مقاله برای مجله علمی و پژوهشی مدل سازی در مهندسی» (كيفيّة كتابة مقالة علميّة محكّمة لمجلة صناعة النماذج في الهندسة)، حيث كتب السيد حسين نادربور المدير التنفيذيّ للمجلة أربع صفحات حول كيفية كتابة بحث لهذه المجلة. كما هناك تعليمات بسيطة للباحثين نشرت في موقع مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها الإلكتروني[٣] أو في مقدمة بعض الأعداد السابقة[٤] من المجلة. غير أنه لم يكتب لحد الآن أيّ بحث يوضّح كيفيّة كتابة بحث لمجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها بهذا الشكل. وقد ذكرنا في هذا البحث أجزاء البحث حسب معايير المجلة ووضّحنا كيفيّة كتابتها ثمّ ذكرنا مراحل إرسال البحث عبر موقع المجلة وتحكيمها وتعديلها إلكترونياً وطبعها في المجلة.

---

[١] - مركز البحوث الحاسوبية للعلوم الإسلامية. (www.noormags.com)

[٢] - ربحي مصطفى عليان وعثمان محمد غنيم، **مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق**، ص ٤٣.

[٣] - انظر: **دليل كتابة المقالات**، www.lasem.semnan.ac.ir .

[٤] - انظر مقدمة أسرة التحرير في أعداد ١٢ إلى ١٦ من المجلة.

وقد لا يعتبر البعض هذا البحث بحثاً علميّاً محكّماً بما للكلمة من معنًى غير أنّ فوائده لا تخفى على أحد، إذ يساعد الباحثين ومسؤولي المجلة في كتابة البحوث وإرسالها إلى المجلة. وقد حاولنا في هذا البحث أن نركّز على المعايير الشكليّة لكتابة بحث وإرساله.

الموضوع وعنوان البحث

يجب أن يكون الموضوع والعنوان في المقالات العلميّة المحكّمة محدّداً جديداً مختصراً مفيداً واضحاً ملفتاً للانتباه[١]. والأسئلة التي تطرح في تقويم العنوان في الأبحاث العلميّة تتعلّق بنفس المعايير عادة[٢].

إن عنوان البحوث المرسلة إلى مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها»، بعد مراعاة الميزات المذكورة، يكتب **بالقلم الأسود الغامق** في الوسط في سطر على حدة وبقلم **Traditional Arabic**، قياس ١٤.

وفي الملخصين الفارسيّ والإنجليزيّ يجب أن يكون العنوان مطابقا للعنوان العربي وبنفس الميزات إلا أن القلم يختلف في الملخصين، حيث يكتب الملخص الفارسي بقلم **B lotus** قياس ١٤ وفي الملخص الإنجليزي وكل كلمة إنجليزية ذكرت في البحث بقلم **Times New Roman** قياس ١٢ داخل النص وقياس ١٠ في الهوامش.

الكاتب ومعلوماته

يُكتب اسم الكاتب بعد عنوان البحث داخل النص في السطر الذي يلي عنوان البحث بالقلم العادي في اليسار. أمّا المعلومات المطلوبة من المؤلف في الملخّصات الثلاثة فتدوّن كما يلي: أولاً: تحت عنوان البحث: اللقب العلميّ (الدكتور/الدكتورة) ثمّ الاسم الكامل بالترتيب العاديّ ثانياً: في الهامش السفليّ: الدرجة العلميّة[٣]، الفرع الدراسيّ، اسم الجامعة، اسم المدينة، اسم البلد، البريد الإلكترونيّ أو الرقم الهاتفيّ لكل مؤلّف على حدةٍ محددةً بنجمة تشير إلى اسم المؤلف (*-) وللكاتب الثاني توضع نجمتان وللكاتب الثالث ثلاث نجوم وهلمّ جراً.

---

[١] - صادق عسكري، **نقدى بر انتخاب موضوع و عنوان مقاله در مجلات علمى – پژوهشى زبان و ادبيات عربى**، مجله زبان و ادبيات عربى، ص ٩٩.

[٢] - انظر: محمد منير حجاب، **الأسس العلميّة لكتابة الرسائل الجامعيّة**، ص ١٠٩.

[٣] - انظر: جدول رقم ٢: المصطلحات المستعملة في المجلة.

وإذا كان للبحث أكثر من كاتب فيجب أن يُحدَّد الكاتب المسؤول بكتابة عبارة (الكاتب المسؤول/ الكاتبة المسؤولة) بين قوسين في الهامش السفلي بعد اسم البلد. وإذا لم يتم تحديد الكاتب المسؤول، فسوف يتم اعتبار الكاتب المذكور اسمه أولاً هو الكاتب المسؤول.

وفي الملخّصيْن الفارسيّ والإنجليزيّ للبحث، يجب أن تُكتب المعلومات نفسها وبالترتيب نفسه أيضاً. وعند إرسال البحث إلى المجلة عبر الموقع، يجب أن يرسل المؤلف ملفيْن: أحدهما، وهو الملف الرئيس، يكتب فيه اسم الكاتب بعد العنوان ومعلوماته في الهامش السفلي والملف الثاني الذي يرسل إلى الحكّام يجب أن يكون خالياً من الأسماء والمعلومات في أيّ من الملخّصات الثلاثة.

الملخّص وكيفيّته

الملخّص هو صورة مصغّرة للبحث ويجب أن يتضمّن أهم النتائج التي توصّل إليها الباحث[١]. ولكي يكون الملخّص صورة مصغّرة للبحث، يجب أن يحتوي ثلاثة عناصر وهي: التعريف بالموضوع (أو طرح الإشكالية)، وأهم مفاصل البحث، وأهم النتائج[٢].

يجب على الباحثين أن يكتبوا كلمة «**الملخص**» **بالقلم الأسود الغامق** في اليمين في سطر مستقل وبقلم Traditional Arabic، قياس ١٤، ثمّ يلي نصّ الملخّص بالقلم العاديّ في السطر التالي على ألاّ يقل عن ٢٠٠ ولا يزيد على ٢٥٠ كلمة ولا يذكر فيه منهج البحث ولا التمهيدات غير الضروريّة، بل يركّز على أهم نقاط البحث وأهمّ نتائجه بحيث تغني قراءته عن قراءة البحث.

الكلمات المفتاحيّة

هي ثلاث إلى خمس كلمات يقوم عليها البحث وتستعمل في إرشاد الباحثين والقرّاء إلى البحث في البحث الإنترنتيّ والموضوعيّ وتُذكر في نهاية الملخص بفاصلة مناسبة عن آخر كلمة فيه. و«يجب اختيار كلمات ارتكز عليها البحث بالفعل، حيث هناك فهم خاطئ يعتبر الكلمات المفتاحيّة كلمات وردت في البحث سواء أ تمحور البحث حولها أم لم يتمحور»[٣].

ويجب على الباحثين أن يكتبوا عبارة «**كلمات مفتاحيّة**» دون الـــ متبوعة بنقطتين وأن يتجنّبوا ذكر عبارات أخرى، حيث تُكتب هذه المفردات في نفس السطر تفصل بينها فارزة، وتُكتب نقطة بعد الكلمة الأخيرة.

---

[١] – أحمد شلبي، **كيف تكتب بحثاً أو رسالة؟** ص ١٦١.

[٢] – انظر: شاكر العامري، **ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلميّة**، www.ameri.semnan.ac.ir .

[٣] – انظر: شاكر العامري، **ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية**، www.ameri.semnan.ac.ir .

المقدّمة وعناصرها

عناصر المقدمة ستّة وهي: التمهيد، وأهمية البحث وضرورته، وهدفه، ومنهجه، وسابقته، والأسئلة والفرضيات[١]. **ويجب على الباحث أن يكتب هذه العناصر الستّة في مقدّمة بحثه ولكنه لايحدّدها كعناوين فرعية، بل يكتبها ضمن النص وإن أراد أن يميّزها عن النص فيستطيع** تسويد العناصر **أو وضع خط تحت الكلمة.**

وعند ذكر منهج البحث يجب أن لا يكتفي الباحث بذكر المنهج فقط بل يوضّح المنهج في سطر أو سطريْن. ويتضمّن المنهج العلميّ مجموعة من الخطوات التي يتمّ في إطارها البحث العلميّ والتي لا يحيد عنها الباحث مهما اختلفت الموضوعات وهي على التوالي: ١- تحديد المشكلة تحديداً دقيقاً. ٢- جمع المعلومات عن هذه المشكلة. ٣- وضع الفرضيّات المقترحة لحل المشكلة. ٤- اختبار صحة الفرضيّات. ٥- التوصّل إلى نتائج يمكن تعميمها[٢].

وقد ذُكرت في كتب منهجيّة البحث مناهج علميّة مختلفة لكتابة البحوث، من أهمّها: المنهج الوصفيّ، والمنهج التاريخي، والمنهج التجريبي، والمنهج الاستقرائي، والمنهج الاستدلالي، والمنهج الديالكتيكيّ، والمنهج المقارن[٣]. وليست كل هذه المناهج مناسبة للبحوث الخاصة باللغة العربية وآدابها، حيث تكثر الاستفادة في المجلة من المنهج الوصفي التحليليّ، وقد يُستفاد من المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة، كما أنّ المنهج السيميائي هو من مناهج البحث العلمي الحديثة.

وعند ذكر سابقة البحث يجب أن يركّز الباحث على أقرب البحوث من بحثه ويذكر أهم النتائج التي توصّلت إليها تلك البحوث مبيّناً اختلاف بحثه عن البحوث السابقة.

يجب أن لا تتجاوز المقدّمة، بما فيها العناصر المذكورة، صفحتيْن أو ثلاث صفحات. كما يجب ألاّ يتجاوز عدد صفحات البحث **عشرين صفحة** بما فيها الأشكال والصور والجداول والمراجع والملخّصات الثلاثة للبحث[٤].

---

[١] - انظر: استمارة تقويم البحوث في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها وشاكر العامري، **ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية**. www.ameri.semnan.ac.ir.

[٢] - محمد الصاوي محمد مبارك، **البحث العلميّ أسسه وطريقة كتابته**، ص ١٩.

[٣] - انظر: محمد عبيدات وآخرون، **منهجيّة البحث العلميّ القواعد والمراحل والتطبيقات**، ص ٣٣ - ٤٨ ومانيوجيدير، **منهجيّة البحث**، ترجمة ملكة أبيض، ص ٧٩ -١١٥.

[٤] - انظر شروط نشر المجلة، الملاحظة العاشرة.

كيفيّة الإحالة

- ✓ ينبغي للباحث أن يكون أمينا في ما ينقل، فلا ينسب لنفسه شيئاً لم يقله، صغيراً كان أو كبيراً.
- ✓ ينبغي للباحث ألّا يأخذ آراء غيره على أنّها حقائق مسلّم بها، بل عليه أن يناقش الآراء المطروحة ويدرس بعمقٍ ما كتبه غيره.
- ✓ ينبغي أن يعرف الباحث أنّ الحقائق العلميّة المسلّم بها والبديهيّات الواضحة لا تحتاج إلى توثيق.
- ✓ أن يراعي الباحث، عند نقل أيّ نص، كون النصّ المنقول كامل المعنى، فلا ينقل نصوصاً مبتورة.
- ✓ إذا اشترك في الكتاب الواحد مؤلّفان أو ثلاثة فينبغي ذكرهم جميعاً، فإذا زادوا عن ثلاثة، ذُكر الاسم الذي يرتبط به الكتاب أكثر من غيره ويقال: فلان وآخرون.
- ✓ إذا ورد في نص من النصوص عبارة يراها الباحث خطأً لغويّاً أو إملائيّاً فلينقلها كما هي وليقل في الهامش: هكذا في الأصل والصواب هو كذا.
- ✓ لا يعتمد الباحث في كتابته للمقدّمة أو النتيجة على أيّة مراجع، باستثناء ما يذكره من آيات قرآنيّة وأحاديث نبويّة[1].

الإحالات المباشرة وغير المباشرة

لا يميّز بعض الباحثين بين الإحالات المباشرة وغير المباشرة أو يخلطون بينهما، وقد ذكر الدكتور شاكر العامري في موقعه هذه القضية بوضوح، حيث قال: «الإحالات المباشرة هي كالقرآن؛ لا يجوز التلاعب بها، بينما تكون الإحالات غير المباشرة كالحديث القدسي؛ معناه من الله ولفظه من الرسول (ص)، وكذلك الإحالة غير المباشرة معناها من المصدر ولفظها من الباحث»[2]. وهناك بعض الباحثين الذين لا يجيدون استعمال الإحالات، إذ يجب أن تكون الإحالات أدلة وشواهد على صحة الاستنتاجات والتحليلات، أو تكون فيها معلومة أو معلومات جديدة تزيد في إغناء البحث، لا أن تكون سياقاً لكلام الباحث أو بديلاً عنه. ويجب عدم البدء بإحالة بعد العنوان مباشرة، بل يجب توضيح الموضوع أو التمهيد له أولاً، إذ إنّ بدء الموضوع بإحالة دون تمهيد يدلّ على فقر الباحث الثقافيّ وعدم ثقته بنفسه وعدم قدرته على الكتابة وعدم سيطرته على موضوع البحث. كما يجب الحرص على عدم تتابع الإحالات، بل يجب الفصل بينها بفاصلة مناسبة. وقد يعود سبب تتابع الإحالات إلى عدم اتباع الطريقة الصحيحة في الإحالة واستعمال الإحالات سياقاً للبحث. فيجب على

---

[1] - انظر: طلعت محمد عفيفي سالم، **الطريقة المنهجيّة في إعداد الأبحاث العلميّة**، ص ١٥- ٢٠.

[2] – انظر: شاكر العامري، **ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية**، www.ameri.semnan.ac.ir .

الباحث الالتزام بالأمانة العلمية في الإحالات عامة وفي الإحالات غير المباشرة خاصة، لا أن يقوم الكاتب باقتطاف كلمات من المصدر ورصفها إلى جانب بعضها، فإن لم يستطع فعليه اللجوء للإحالات المباشرة وإلا يُعدّ سارقاً[١].

إحالات مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» تختلف عن بقية المجلات العلميّة الإيرانيّة في مجال اللغة العربية وآدابها حيث تُذكر الإحالات في تلك المجلات داخل النص عادة، أمّا إحالات المجلة فتذكر في الهوامش السفليّة في كل صفحة على حدة ويتمّ اتباع الترتيب الآتي: إذا كان المصدر/ المرجع **كتاباً**: اسم الكاتب بالترتيب العاديّ تتبعه فاصلة، عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** تتبعه فاصلة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة. وإذا كان المصدر/ المرجع أكثر من مجلد فيُذكر رقم المجلد ثم رقم الصفحة أو الصفحات. وإذا تعددت الصفحات فيتم الفصل بين رقم الصفحة الأولى ورقم الصفحة الأخيرة بشرطة (–)، إلاّ أن تتمّ الإشارة إلى صفحتين متباعدتين فيتم الفصل بينهما بالواو. وإذا كان المصدر **بحثاً** فيتبع الترتيب الآتي في الحاشية السفليّة: اسم الكاتب بالترتيب العادي متبوعاً بفاصلة، عنوان البحث **بالقلم الأسود الغامق**، متبوعاً بفاصلة، عنوان المجلّة، رقم الصفحة متبوعا بنقطة. وإذا كان المصدر **موقعاً إلكترونياً** فيُذكر اسم الكاتب بالترتيب العادّي متبوعاً بفاصلة ثم عنوان البحث **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة،[٢] ولا يحتاج الأمر لذكر العنوان الإنترنتي بكامله في الهامش وذلك لطول بعض العناوين الذي قد يبلغ السطر والسطرين، بل يُكتفى بذكر عنوان الموقع واسم الصفحة التي ذُكر فيها النص المنقول أو المشار إليه ولا داعي لذكر التاريخ في الهامش ويكفي ذكره في قائمة المصادر، كما أنّه لا داعي لذكر الصفحة في قائمة المصادر والمراجع[٣].

و«يجب الاعتماد على المصادر التخصصيّة، لا المصادر الإنترنتيّة العامّة، ولكتّاب متخصّصين وليس لأفراد مجهولين يعبّرون عن انطباعاتهم ووجهات نظرهم دون أدلة مقبولة. وليعلم الباحث أنّ مناقشته للأفكار المطروحة منطقياً وعقليّاً أفضل من الاعتماد على مصدر غير موثوق به. وكلّما كان الاعتماد على المصادر الإنترنتيّة أقلّ كلّما كان أفضل»[٤].

---

[١] – **المرجع نفسه**.

[٢] – انظر **شروط نشر المجلة**، الملاحظة الرابعة.

[٣] – انظر: شاكر العامري، **ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية**، www.ameri.semnan.ac.ir .

[٤] – المرجع نفسه.

يجب كتابة حرف «ص» قبل رقم الصفحة للمصدر في الهامش السفليّ وتكتب في نهاية كل إحالة نقطة. وقياس قلم الإحالات هو ١٢، وتُكتب أرقام الإحالات داخل النص دون قوسين في أعلى نهاية الكلمة الأخيرة من النص المنقول وقبل النقطة ويتم إدراجها عبر قسم References في برنامج Word ليتغيّر عدد الإحالات آلياً ويبدأ من الواحد في كل صفحة على حدة.

إن أراد مؤلف أن يذكر المعادل الإنجليزي للمصطلحات المذكورة داخل النص فيذكره في الهامش السفليّ مرتباً من الجهة اليسرى. وبشكل عام يجب أن يعرف الباحث أنّ كل ما لا يتّصل بالبحث بشكل مباشر يتمّ ذكره في الهامش كحياة الشعراء والكتّاب وما شابه.

العناوين الفرعيّة وخصائصها

للعناوين الفرعية دور هام في تقويم البحث ولها معايير خاصة[1]. تُكتب العناوين الفرعيّة للبحث في المجلة **بالقلم الأسود الغامق** قياس ١٤ ولا توضع نقطتان بعد هذه العناوين، ولا يوضع سطر فارغ قبل العناوين الفرعية أو بعدها عادة، بل تراعى فاصلة معقولة من قسم Page Layout - Spacing. ويلي نص البحث العناوين الفرعيّة في السطر التالي بالقلم العاديّ.

لا ترقّم العناوين الفرعيّة في مجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها كبعض المجلات الأخرى، بل تُكتب العناوين متسلسلة على أساس الترتيب التالي:

(الجدول رقم ١)[2]

أسلوب الترقيم العربي الصحيح المستعمل في المجلة	بدل
١.	**١-**
٢.	**٢-**
٣.	**٣-**
أ.	**١-٣**
ب.	**٢-٣**
ج.	**٣-٣**
<u>أولاً.</u>	**١-٣-٣**
<u>ثانياً.</u>	**٢-٣-٣**

[1] – انظر: صادق عسكري، **نقدي بر مباحث فرعي وعنوان هاى داخلى مقالات علمى –پژوهشى زبان و ادبيات عربى**، مجله انجمن ايرانى زبان و ادبيات عربى، ص ٩٨- ٩٩.

[2] – انظر موقع المجلة، **أسلوب الترقيم العربي الصحيح**: www.lasem.semnan.ac.ir .

ثالثاً.	**٣-٣-٣**
(١)	**٣-٣-٣-١**
(٢)	**٣-٣-٣-٢**
(٣)	**٣-٣-٣-٣**
(أ)	**٣-٣-٣-٣-١**
(ب)	**٣-٣-٣-٣-٢**
(ج)	**٣-٣-٣-٣-٣**
(أولاً)	**٣-٣-٣-٣-٣-١**
(ثانياً)	**٣-٣-٣-٣-٣-٢**
(ثالثاً)	**٣-٣-٣-٣-٣-٣**

الجداول والرسوم البيانيّة وكتابة الأبيات

إن كان للبحث جداول أو رسوم بيانيّة فتكتب داخل النص مرقّمة وتُكتب أرقام الجداول والرسوم البيانية فوقها بقلم قياس ١٢ داخل قوسين. ولكتابة الأبيات الشعريّة يجب كتابتها عبر قسم **Insert Table**، حيث يتم اختيار جداول في ثلاثة أعمدة ويكتب المصراعان في العمودَيْن الأول والثالث ويتم اختيار الجداول ويضغط على زر **justify** أعلى وسط الصفحة وبعد نهاية المصراع يضغط على **Shift + Enter** لتكون نهايات الأبيات منضّدة. ثم يتمّ محو خطوط الجداول عبر قسم **Home - Paragraph - Bottom Border - No Borders**، نحو:

اِكْرَهْ لِغَيْرِكَ مَا لِنَفْسِكَ تَكْرَهُ		وَافْعَلْ بِنَفْسِكَ فِعْلَ مَنْ يَتَنَزَّهُ
وَادْفَعْ بِصَمتِكَ عَنْكَ خَاطِرَةَ الْخَنَا،		حَذَرَ الْجَوابِ، فإنَّه بِكَ أشْبَهُ
وكِلِ السَّفيهَ إلَى السَّفَاهَةِ، وَانْتَصِفْ		بِالْحِلْمِ، أوْ بِالصَّمْتِ مِمَّنْ يَسْفَهُ[١]

النتيجة وميزاتها

يجب أن تكون نتائج البحث جديدة وغير بديهيّة ونتيجة جهد الباحث نفسه ومن الأفضل أن تكتب مرقّمة ووفق ترتيب منطقيّ بين النتائج.

يجب على الباحثين أن يلتزموا بالتوحيد في استعمال مفردات ومصطلحات المجلة فلا يستخدموا مفردات متعددة للعناوين الفرعية الأساسيّة. وبالنسبة إلى عنوان قسم النتائج، يجب أن تذكر كلمة «**النتيجة**» قبل ذكر النتائج. وإن كان للبحث فتح آفاق لبحوث قادمة فيستطيع الباحث أن يذكره هنا

١ ــ أبو العناهيّة، **الديوان**، ص ٤٦١.

كما يمكنه أن يذكر الشكر والتقدير لمن ساعده في البحث في بضعة أسطر بعد النتيجة[١] ولا يذكر عادة الشكر وفتح الآفاق في نتائج المقالات العربيّة ويكتفى بذكر أهمّ النتائج.

قائمة المصادر والمراجع وكيفية ذكر المعلومات

هناك فرق بين المصدر والمرجع: «المصدر هو كل ما يشتمل على المادّة العلميّة الأساسيّة للبحث ويعتمد عليه الباحث اعتماداً مباشراً. والمرجع هو: كلّ ما يشتمل على معلومات لها صلة بالمادّة الأساسيّة الواردة في المصدر»[٢]. والواقع أنّ معيار التفريق بين المصدر والمرجع يتعلّق بنوعية المعلومات المنقولة من المصادر؛ «فإن كانت مهمة لا يمكن الاستغناء عنها كانت الكتب التي أُخذت منها مصادر، وإن كانت قليلة الأهمية كأن تكون تأكيداً لمعلومات مذكورة أو توسُّعاً في ناحية من نواحي البحث أو ما شابه ذلك بحيث يمكن الاستغناء عنها دون أن يضرّ ذلك بأصل البحث فهي مراجع»[٣]. فكلما اعتمد الباحث على مصادر أكثر كلمّا ازدادت القيمة العلمية لبحثه أكثر.

يتمّ فصلالكتب، والرسائلالعلمية، والبحوث، والمواقع الإلكترونيّة، في قائمة المصادر والمراجع، عن بعضها البعض الآخر بعناوين فرعيّة. وإن كانت هناك مصادر من لغات مختلفة فيتمّ فصل اللغات أيضا.

تدوّن قائمة المصادر والمراجع في مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» بالترتيب الهجائيّ لشهرة المؤلّفين متبوعة بفاصلة، يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، ثمّ عنوان الكتاب **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، رقم الطبعة متبوعاً بفاصلة، مكان النشر متبوعاً بنقطتين، اسم الناشر متبوعاً بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر **بحثاً** في مجلّة علميّة فيبدأ التدوين باسم الشهرة متبوعاً بفاصلة، يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة، ثمّ عنوان البحث **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، يليه اسم المجلّة متبوعا بفاصلة، رقم العدد متبوعا بفاصلة، تاريخ النشر متبوعاً بفاصلة ثم رقم الصفحة الأولى والأخيرة متبوعاً بنقطة.

وإذا كان المصدر **موقعاً إلكترونياً** فيبدأ التدوين باسم الشهرة للكاتب متبوعاً بفاصلة يليها بقية الاسم متبوعاً بفاصلة ثم عنوان البحث **بالقلم الأسود الغامق** متبوعاً بفاصلة، ثم عنوان الموقع متبوعاً بفاصلة وتاريخ النشر بين قوسين متبوعاً بنقطة[٤].

---

[١] - انظر: أحد فرامرز قراملكي، **روش نگارش و تدوين مقالات علمى- پژوهشى**، www.iaall.ir.

[٢] - أحمد شرف وأحمد يوسف حافظ، **مهارات البحث العلميّ**، ص ١٦.

[٣] - انظر: شاكر العامري، **ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلمية**، www.ameri.semnan.ac.ir .

[٤] - انظر: شروط النشر في المجلة، الملاحظة الثالثة.

الملخصان الفارسيّ والإنجليزيّ

يجب أن يُكتب الملخصان الفارسيّ والإنجليزيّ داخل الملف الرئيس للبحث بعد قائمة المصادر والمراجع ولا ينسَ الباحث كتابة العنوان والكلمات المفتاحية بتلك اللغة. القلم كما ذكر، في الملخص الفارسي هو B lotus قياس ١٤ للنص وقياس ١٢ في الهامش. وفي الملخص الإنجليزيّ هو Times New Roman قياس ١٢ للنص وقياس ١٠ في الهامش.

يجب على الباحث أن يترجم الملخّص العربيّ بشكل صحيح إلى الفارسيّة أو الإنجليزيّة وأن يتجنّب الترجمة الآليّة التي يشوبها الكثير من الأخطاء. وإن كان لا يُجيد إحدى هاتيْن اللغتيْن فيجب عليه أن يستعين بِمترجم حاذق.

المصطلحات المستعملة في المجلة:

المصطلحات التي تستعمل في هذه المجلة والتي يجب على الباحثين أن يلتزموا بها هي:

(جدول رقم ٢: المصطلحات المستعملة في مجلة دراسات)

المصطلح المستعمل في المجلة	ملاحظات
(د.ت)	عندما لا يعرف التأريخ.
(د.م)	عندما لا يعرف المكان.
(د.ط)	عندما لا يعرف الطبعة.
الملخص	بدل المستخلص أو الخلاصة أو ملخص
كلمات مفتاحية	بدل الكلمات الرئيسة أو الكلمات المفتاحيّة أوالكلمات الدليلة
المقدّمة	بدل التمهيد أو مقدمة أو تمهيد
النتيجة	بدل النتائج أو الخاتمة أو نتيجة أو نتيجة البحث
قائمة المصادر والمراجع	بدل القائمة أو قائمة المصادر أو غيرها
المواقع الإلكترونيّة	بدل قائمة المواقع الإنترنتية
مدرّس / مدرّسة	في الفارسية «مربّى» وفي الإنجليزية: Lecturer
أستاذ مساعد / أستاذة مساعدة	في الفارسية «استاديار»وفي الإنجليزية Assistant Professor
أستاذ مشارك / أستاذة مشاركة	في الفارسية «دانشيار» وفي الإنجليزية: Associate Professor
أستاذ	في الفارسية «استاد» وفي الإنجليزية: Professor

طالب دكتوراه/طالبة دكتوراه	في الفارسية «دانشجوى دكترى» وفي الإنجليزية: Ph.D. Student	
طالب ماجستير / طالبة ماجستير[1]	الفارسية:«دانشجوى كارشناسى‌ارشد» الإنجليزية: M.A. Student	

ملاحظات إملائية لدى كتابة البحث باللغة العربية:

يجب أن يلتزم الباحثون بالملاحظات الإملائيّة التاليّة لدى كتابة البحث باللغة العربية وطبعها في الحاسوب وعليهم أن يستعملوا لوحة المفاتيح العربيّة حتى تطبع الحروف العربيّة بشكلها الصحيح:

١. همزتا الوصل والقطع:

من الأمور التي لا يراعيها الباحثون، عادةً، في كتاباتهم باللغة العربيّة هي كتابة همزة القطع بشكل صحيح. فكما يعرف الباحثون الكرام أنه توضع علامة «ء» على الألف في همزة القطع نحو: (أ، إ) ولا تُوضع هذه العلامة على همزة الوصل أو يكتب بعض الأحيان «صــ» صغيرة على الألف نحو: (ا، ٱ).

أ. أهم مواضع همزة القطع:

أولاً: باب إفعال(ماض،مبنيّاً للمعلوم أوللمجهول/ أمر/ مصدر)، نحو: أغلَقَ؛ أُغلِقَ/ أَغْلِقْ/ إغلاق.

ثانياً: همزة المتكلم وحده من كل فعل مضارع لكل باب مجرد أو مزيد. نحو: أذهَبُ.

ثالثاً: إذا كانت الهمزة من جذر الفعل نحو: «أخذ ورأى وقرأ».

رابعاً: الأفاعل (أفعل التفضيل / أفعل التعجب/ أفعل الصفة المشبة/ أفعل اسم العلم).

خامساً: همزة الحروف ماعدا «الـــ» التعريف (إلى / أ / إنْ / أنْ / إنّ /أنّ / أم /إذ).

سادساً: همزة الضمائر (أنتَ وأنتما وأنتم وأنتنَّ وأنا).

سابعاً: همزة أوزان جمع التكسير (أفعُل وأفعِلة وأفعال وأفعلاء و...)

ثامناً: همزة أسماء العلم نحو: إبراهيم وإسماعيل وإيران.

ب: أهم مواضع همزة الوصل:

أولاً: الماضي الخماسي والسداسي ومصدرهما وأمرهما، نحو:«وانتَخَبَ/ وانتَخِبْ/ وانتخاب».

ثانياً: الأمر الثلاثي مزيدة في أول الفعل. نحو: «واكتُبْ/ واذهَبْ».

ثالثاً: في بداية عشرة أسماء، وهي: اسم واست وابن وابنم وابنة وامرؤ وامرأة واثنان واثنتان وايُمن وايمُ (في القَسَم).

---

[1] - ويتم حذف كلمة طالب لمن كان يحمل شهادة الماجستير متبوعاً بالفرع الدراسي، هكذا: ماجستير آداب / ترجمة في اللغة العربية.

✓ لا تكون الهمزة في الأسماء السبعة الأولى همزة وصل إلاّ في الإفراد والتثنية وأما في الجمع فتعتبر الهمزة همزة قطع.

رابعاً: في حرف واحد وهو الــ التعريف، نحو «والكتاب والمدينة والرجل».

خامساً: همزة ال الموجودة في بداية الأسماء الموصولة الخاصة، نحو: والذي والتي والذين و... [١].

٢. علامة الشدّة:

من الأمور الأخرى التي لا يراعيها الكتّاب عادة وضع علامة الشدّة (ـــّـ) في المفردات. يجب أن يتأكّد الكتّاب لدى كتابة بحوثهم في الحاسوب من وضع هذه العلامة على الحروف المشدّدة.

لكتابة الشدّة في صفحة المفاتيح العربيّة يضغط على shift + مفتاح حرف «ذ» معاً ولكتابتها في صفحة المفاتيح الفارسيّة يضغط على shift + مفتاح حرف «ب» معاً.

٣. الكاف العربيّة والفارسيّة: (ك / ک)

تختلف كتابةالكاففينهايةالكلماتفي اللغة العربيّة عن كتابتها في اللغةالفارسية. ومع الأسف لا يلتزم بها الكتّاب الإيرانيّون في كتاباتهم باللغة العربيّة عادة. في ما يلي الشكل الصحيح لكتابتها في اللغتين:

العربية : «ك» نحو كلمة «كعك».

الفارسية: «ک» نحو كلمة «کیک».

✓ لكتابة الكاف العربيّة في الكمبيوتر يجب أن تكون لغة لوحة المفاتيح عربيّة والقلم من الأقلام التي تُظهر الحروف العربيّة بشكلها الصحيح، ومنها قلم المجلة أي: Traditional Arabic .

✓ إن سبق وكتب الباحث الكاف بشكلها الفارسيّ فيمكنه استبدال الكاف الفارسيّة بالكاف العربية عبر تسويد الكاف والضغط علىctrl +H في برنامج Word فيستبدل الكاف الفارسيّة (ک) بنظيرتها العربيّة (ك) عبر الضغط على (Replace All) في القائمة المفتوحة ويجب عليه أن يعيد العمل في الهامش السفليّ.

٤. نقطتان تحت «ي» وفوق «ة»:

هاتان النقطتان تميّزان الياء من الألف المقصورة والتاء القصيرة من الهاء ولكنّ بعض الباحثين لا يراعوهما بعض الأحيان.

مثال: انتهي عليّ مِن كتابة كتابه الجديد، وأكّد عليّ على أهمية هذا الكتاب.

---

[١] - انظر: رشيد الشرتوني، **مبادئ العربيّة**، ج٤، ص ٤٤- ٤٥.

✓ إنّاستعمل الباحث لوحةمفاتيح فارسيّة وكتابة الياء بشكل «ی» داخل الكلمات ستظهر في قلم المجلة منفصلة بين الكلمات، لذا يجب على الباحثين أن يستعملوا «ي» لدى كتابة الياء بين الكلمات.

٥. الواو العاطفة وعلائم الترقيم:

✓ الواو العاطفة في الكتابة العربيّة الصحيحة تلتصق بالكلمة اللاحقة ولكنّها، في الفارسيّة تنفصل عن الكلمة التي تليها عادة.

✓ علامات الترقيم، مثل النقطة والفاصلة والنقطتين وعلامة الاستفهام والفارزة المنقوطة وعلامة التعجب، تتصل بما قبلها.

✓ الأقواس وعلامات التنصيص تتصل بما في داخلها.

٦. كتابة الأعداد العربية بشكل صحيح:

✓ إن كتابة الأعداد ٤ و٥ و٦ تختلف في العربية عنها في الفارسيّة. كما أنّ الأعداد في العربيّة، على العكس من الفارسيّة، تُكتب من اليمين إلى اليسار. انظر الشكل الصحيح في اللغتين:

الفارسيّة: ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٠

العربيّة: ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١ ٠

الأعداد الفارسية: ۴ ۵ ۶

الأعداد العربية: ٤ ٥ ٦

موقع المجلة الإلكتروني

قامت المجلة منذ سنة سنة ١٣٩٠هـ.ش / ٢٠١١م بتدشين موقع إلكترونيّ رسميّ عبر العنوان التالي: (www.lasem.semnan.ac.ir) على شبكة الإنترنت، حيث اقتُبست كلمة Lasem من بداية كلمتَي «اللاذقية» و«سمنان». ويتم عرض كافة الأبحاث المنشورة في المجلة منذ عددها الأول في الموقع كما يمكن تنْزيل النسخ الإلكترونيّة للأعداد المطبوعة.

ويتم الآن استلام البحوث وتحكيمها عبر موقع المجلة فقط. كما يُعتبر هذا الموقع من أكثر المواقع زيارة بين المجلات العلميّة الإيرانيّة في مجال اللغة العربية وآدابها، إذ يربو عدد الزوار على الخمسة آلاف زائر يومياً واستطاع أن يجتاز المليون زائر في فترة قصيرة[١].

التسجيل في الموقع

للتسجيل في الموقع يجب أن يزور الباحث موقع المجلة ثم يضغط على عبارة «ثبت نام/ التسجيل» أعلى الصفحة، ويملأ معلومات استمارة التسجيل في الصفحة التاليّة بشكل صحيح. ومن المهم أن

---

[١] – انظر: **موقع قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة سمنان**، www.arabic.semnan.ac.ir .

يكتب بريده الإلكترونيّ ورقم جواله بشكل صحيح لأنه يتمّ التواصل مع الكاتب عبرهما. جدير بالذكر أن اسم المستخدم يجب أن يكتب بالحروف الإنجليزيّة وكلمة المرور يجب أن تشمل الحروف الإنجليزيّة والأعداد الرياضيّة معاً.

بعد الانتهاء من التسجيل يتمّ إرسال معلومات المستخدم إلى إيميله ويمكنه أن يدخل في صفحته الخاصّة عبر كتابة اسم المستخدم وكلمة المرور التي حدّدها عند التسجيل في المكان المحدد أعلى يسار الصفحة الرئيسة في الموقع.

إرسال البحث عبر الموقع

يستطيع الباحث إرسال البحث إلى المجلة، بعد التسجيل في الموقع والدخول فيه بكلمة مروره، وذلك بأن يضغط على عبارة «ارسال مقاله/ إرسال البحث» الموجودة أعلى الصفحة. ثم يحدّد عدد الكتّاب ومن ثمّ نوع البحث وموضوعه. فيكتب عنوان البحث والملخص والكلمات المفتاحية باللغة الإنجليزية في المكان المحدد وسط الصفحة ثم يكتب العنوان العربي والملخص والكلمات المفتاحيّة باللغة العربيّة في المكان المحدد. ثم يملأ معلومات الكتّاب. بعد ذلك يجب على الباحث أن يقوم بتحميل ملفين أحدهما مع أسماء الكتّاب في كافة الملخّصات، حيث يُحمَّل في قسم «فايل اصلى/ الملف الرئيس»، والآخر ملف البحث دون أسماء الكتاب في أيّ ملخص من الملخّصات الثلاثة ويحمّل في قسم «فايل بدون نام / الملف دون أسماء»، حيث يُرسل هذا الأخير إلى الحكّام. ويجب أن لا يختلف الملفّان إلا في ذكر الأسماء، مع المعلومات، أو عدم ذكرها.

بعد تحميل الملفين يضغط الباحث على التأييد ثم يجب عليه أن يراجع صفحته الخاصّة ويتأكّد من صحة معلومات البحث فيؤيّدها مرة أخرى أسفل الصفحة عبر الضغط على الرابط المحدّد باللون الأحمر كما يمكنه تعديل المعلومات والملفات إن شاهد فيها نقصاً قبل التأييد الثاني إلاّ أنّه لن يمكنه تعديل المعلومات والملفات بعد التأييد الثاني، حيث يُرسل البحث إلى مدير الموقع.

مراحل دراسة البحوث في المجلة

مراحل دراسة البحوث في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها هي كما يلي:

١- استلام البحث عبر الموقع الإلكترونيّ للمجلّة.

٢- دراسة أوليّة للبحث من قبل مدير الموقع وإرساله إلى الخبير التنفيذيّ.

٣- دراسة وثائقيّة للبحث من قبل الخبير التنفيذيّ للتأكّد من عدم كون البحث مكرّراً.

٤- دراسة البحوث الجديدة مع ملف الدراسة الوثائقية في اجتماع هيئة التحرير الشهريّ.

٥- تأييد أهمية البحوث وجدّتها أو رفضها في اجتماع هيئة التحرير.

٦- إرسال البحوث المؤيّدة إلى حكمَيْن عبر الموقع وإعلان نتيجة الرفض للمقالات المرفوضة مع ذكر الأسباب.

٧- تحكيم البحوث من قبل الحكّام عبر الموقع وإرسال النتيجة.

٨- دراسة آراء الحكام من قبل رئيس التحرير أو هيئة التحرير وإعلان نتيجة التحكيم للمؤلف.

٩- رفض البحث في حالة رفضه من قبل حكميْن وتأييد رأيهما من قبل رئيس التحرير أو نائبه أو طلب تعديلات من المؤلف عندما يطلب الحكمان ذلك.

١٠- قيام المؤلف بالتعديلات المطلوبة وإرسال الملف المعدّل عبر صفحته الخاصة أو بريد المجلة الإلكترونيّ.

١١- دراسة التعديلات من قبل حكم تطبيقي أو رئيس التحرير أو نائبه وإبداء الرأي عن التعديلات.

١٢- في حال تأييد التعديلات من قبل الحكم ورئيس التحرير يتمّ القيام بالتهميدات اللازمة كالتنقيح اللغويّ والتعديل الفنّيّ لطبع المقالة في أحد أعداد المجلّة.

١٣- طبع البحث في أحد الأعداد القادمة وعرضه في الموقع الإلكترونيّ للمجلة.

١٤- إرسال نسخ من المجلة إلى عنوان الكاتب المسؤول داخل إيران وفق ما ذكر في شروط النشر.

استمارة تقويم البحوث في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها:

استمارة تقويم البحوث التي يجيب الحكّام على الأسئلة المطروحة فيها لدى تحكيم البحوث وتقويمها في موقع المجلة الإلكتروني عبر صفحاتهم الخاصة تتضمّن الأسئلة التالية:

1. **هل نشر البحث أو ما يشابهه في مكان آخر؟ (كله أو أجزاء منه) وضّح ذلك:**
2. **ما مدى توفيق الباحث في اختيار الموضوع وصياغة العنوان؟**
3. **كيفية الملخّص (هل هو صورة مصغّرة للبحث؟) وضّح رجاءً:**
4. **المقدمة (هل استكملت عناصرها الستّة: التمهيد، هدف البحث، ضرورته وأهميته، منهجه، وسابقته وأسئلته؟):**
5. **قلم الكاتب وأسلوبه في الكتابة (صياغة البحث، والأخطاء التعبيرية واللغوية والنحوية والإملائية وغيرها):**
6. **هل استطاع الكاتب أن يجيب على أسئلة البحث إجابة علميّة؟ وضّح رجاءً:**
7. **ما مدى توفيق الباحث في اختيار المحاور الفرعيّة والعناوين الداخليّة للبحث؟**
8. **طريقة الإحالة (وهل التزم الباحث بالدقّة والأمانة العلمية في الإحالات، وهل حرص على عدم تتابعها بلا فصل، أم أنه فصل بينها بجمل مناسبة، وتحليلات دقيقة، ومقارنات جيدة، وما شابه؟):**
9. **تقويم نتائج البحث، وهل استطاع الباحث أن يأتي بجديد؟ وضّح رجاء:**

۱۰. تقويم المصادر المستفادة في البحث:

۱۱. الرأي النهائي والمقترحات:

البحث صالح للنشر ☐ البحث صالح للنشر بعد تعديل أساسي ☐

البحث صالح للنشر بعد تعديل جزئي ☐ البحث غير صالح للنشر ☐

۱۲. إذا كانت لديك ملاحظات أخرى فالرجاء إدراجها أدناه:[۱]

متابعة البحث من قبل المؤلف

بعد إرسال البحث، يستطيع المؤلف متابعة مصير البحث وآخر وضعه عبر صفحته الخاصة. للمتابعة يجب أن يدخل الموقع عبر كلمة مروره ثم يضغط أعلى الصفحة على «صفحه شخصی/الصفحة الخاصة» ثمّ على «مقالات درحال بررسی/ مقالات قيد الدراسة» ثمّ على عبارة «پرونده مقاله/ملفّ البحث» فيشاهد وضع البحث منذ إرساله حتى وضعه الحالي. كما يمكنه أن يرسل رسالة إلى مدير الموقع عبر كتابة إيضاح أسفل البحث أو رسالة عبر الرابط في المكان المحدّد.

تعديل البحث وفق ملاحظات الحكام

إذا طُلب من الباحث القيام بتعديلات على البحث فيجب أن يراجع صفحته الخاصة في الموقع قسم «مقالات آماده ويرايش/ مقالات جاهزة للتعديل» فيرى التعديلات المطلوبة منه التي أرسلت إلى بريده الإلكترونيّ أيضا أو ينَزّل الملف المحدّد من قسم «فايل ضميمه/الملف المرفق». فيقوم بالتعديلات المطلوبة بشكل دقيق محدّدا التعديلات بلون آخر داخل النص ثمّ يرسل الملف المعدّل عبر قسم «فايل ضميمه/الملف المرفق» أو يرسل نسخة منه إلى البريد الإلكتروني للمجلة (lasem@semnan.ac.ir).

إعلان النتيجة النهائية

بعد دراسة الملف المعدّل من قبل الحكم التطبيقي أو رئيس التحرير، (وقد تتم استشارة بعض أعضاء هيئة التحرير)، يعلن الرأي النهائي للبحث قبولاً أو رفضا أو أن تتم إعادته للقيام بتعديلات أخرى.

إن تمّ تأييد البحث فيصدر كتاب قبول رسمي للمؤلف /المؤلفين وسيتم طبع البحث في أحد الأعداد القادمة للمجلة.

طبع البحث وعرضه في الموقع

بعد إعداد البحوث والتأكّد من مراعاة كافة شروط النشر بشكل دقيق وتنقيحها من قبل منقّحي المجلة، يتم طبع العدد الجديد من قبل دار نشر جامعة سمنان الإيرانيّة ويتمّ عرض البحوث والنسخة الإلكترونية للعدد بصيغة PDF في الموقع الإلكترونيّ للمجلة.

---

[۱] - موقع المجلة، **أسئلة استمارة التحكيم:** www. lasem.semnan.ac.ir

النتيجة

نستنتج مما مرّ أنّه لكتابة بحث لمجلة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها يجب أن يلتزم الباحث بالمعايير الشكليّة والمضمونيّة والفنّيّة التي ذكرت قبل إرسال بحثه عبر موقع المجلة ومن أهمّها:

١- يجب أن يكون الموضوع والعنوان في المقالات المرسلة إلى المجلة محدّداً جديداً مختصراً مفيداً واضحاً ملفتاً للانتباه ويكتب وفقاً للمعايير الشكليّة التي ذكرت أثناء البحث.

٢- يجب أن يكون الملخّص صورة مصغّرة للبحث وأن يتضمّن أهم النتائج التي وصل إليها الباحث ولا يقلّ عن ٢٠٠ ولا يزيد على ٢٥٠ كلمة ولا يذكر فيه منهج البحث ولا التمهيدات غير الضروريّة بل يركّز على أهم نقاط البحث بحيث تغني قراءته عن قراءة البحث ووفقاً للمعايير الشكليّة المذكورة.

٣- يجب اختيار كلمات مفتاحيّة ارتكز عليها البحث بالفعل، وأن تكتب عبارة «**كلمات مفتاحيّة**» قبلها دون الـ متبوعة بنقطتين.

٤- عناصر المقدمة ستّة وهي: التمهيد، وأهمية البحث وضرورته، وهدفه، ومنهجه، وسابقته، والأسئلة والفرضيات. ويجب على الباحث أن يكتب هذه العناصر الستّة في مقدّمة بحثه ولكنه لايحدّدها كعناوين فرعية، بل يكتبها ضمن النص وإن أراد أن يميّزها عن النص فيستطيع **تسويد العناصر** أو وضع خط تحت الكلمة.

٥- هناك فرق بين الإحالات المباشرة وغير المباشرة ويجب أن تكون الإحالات أدلة وشواهد على صحة الاستنتاجات والتحليلات، أو تكون فيها معلومة أو معلومات جديدة تزيد في إغناء البحث، لا أن تكون سياقاً لكلام الباحث أو بديلاً عنه. وإحالات مجلة «دراسات في اللغة العربية وآدابها» تذكر في الهوامش السفليّة في كل صفحة على حدة وفق ترتيب شروط نشر المجلة.

٦- يجب أن تكون نتائج البحث جديدة وغير بديهيّة ونتيجة جهد الباحث نفسه ومن الأفضل أن تكتب مرقّمة ووفق ترتيب منطقيّ بين النتائج.

٧- يجب أن يلتزم الباحث بالملاحظات الإملائيّة المذكورة لدى كتابة البحث باللغة العربية وطبعها في الحاسوب وعليه أن يستعمل لوحة المفاتيح العربيّة حتى تطبع الحروف العربيّة بشكلها الصحيح.

٨- يستطيع الباحث بعد اطلاعه على مسيرة التحكيم في المجلة وأسئلتها المذكورة أثناء البحث أن يعيد النظر في كتابة بحثه قبل الإرسال كي يقلّل النواقص المحتملة، كما أنّ التعرّف إلى موقع المجلة وكيفيّة العمل فيه يقلّل أعباء بعض الباحثين الذين لا يجيدون العمل في الموقع الإلكترونيّ للمجلة.

وإنّ الالتزام بما جاء في البحث من شأنه أن يقلّل من الجهد والوقت ويزيد السرعة والدقة لدى الباحثين ومسؤولي هذه المجلة العلميّة المحكّمة في دراسة البحوث ونشرها.

قائمة المصادر والمراجع

أ. **الكتب:**

١- أبوالعتاهيّة، **ديوان أبي العتاهيّة**، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

٢- جيدير مانيو، **منهجيّة البحث**، ترجمة ملكة أبيض، نسخة ضوئيّة، (د.م)، (د.ت).

٣- الشرتونيّ، رشيد، **مبادئ العربيّة**، ج٤، جاب٦، تهران: انتشارات اساطير، ١٣٧٨ هـ.ش.

٤- شلبي، أحمد، **كيف تكتب بحثاً أو رسالة؟**، الطبعة السادسة، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٨م.

٥- الصاوي، محمد محمد مبارك، **البحث العلميّ أسسه وطريقة كتابته**، الطبعة الأولى، القاهرة: المكتبة الأكادميّة، ١٩٩٢م.

٦- عبيدات محمد ومحمد أبونصار وعقلة مبيضين، **منهجيّة البحث العلميّ القواعد والمراحل والتطبيقات**، الطبعة الثانية، عمان: دار وائل، ١٩٩٩م.

٧- عليان، ربحي مصطفى وعثمان محمد غنيم، **مناهج وأساليب البحث العلمي النظرية والتطبيق**، الطبعة الأولى، عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

٨- محمد عفيفي سالم، طلعت، **الطريقة المنهجيّة في إعداد الأبحاث العلميّة**، القاهرة: مكتبة الإيمان، (د.ت).

٩- منير حجاب، محمد، **الأسس العلميّة لكتابة الرسائل الجامعيّة**، الطبعة الثالثة، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.

ب. **الدوريّات:**

١- عسكري، صادق، **نقدى بر انتخاب موضوع و عنوان مقاله در مجلات علمى – پژوهشى زبان و ادبيات عربى**، مجله زبان وادبيات عربى، جامعة فردوسي في مشهد، العدد الثاني، ربيع ١٣٨٩هـ.ش / ٢٠١٠م، ص ٩٧- ١١٨.

٢- ـــــــــــ، **نقدي بر مباحث فرعي وعنوان هاى داخلى مقالات علمى–پژوهشى زبان و ادبيات عربى**،مجله انجمن ايرانى زبان وادبيات عربى،العددالـــ١٨،ربيع ١٣٩٠هـ.ش / ٢٠١١م، ص ٩٥- ١٢٩.

٣- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، العدد ال١٢، شتاء ١٣٩١هـ.ش / ٢٠١٣م.

٤- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، العدد ال١٣، ربيع ١٣٩٢هـ.ش / ٢٠١٣م.

٥- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، العدد ال١٤، صيف ١٣٩٢هـ.ش / ٢٠١٣م.

٦- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، العدد ال١٥، خريف ١٣٩٢هـ.ش / ٢٠١٣م.

٧- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، العدد ال١٦، شتاء ١٣٩٢هـ.ش / ٢٠١٤م.

ت. **المواقع الإلكترونيّة:**

١- بنك معلومات المجلات والصحف الإيرانيّة. www.magiran.com.

٢- شرف أحمد وأحمد يوسف حافظ، **مهارات البحث العلميّ**،www.alrashed-alsaleh.com، (١٥/٠٩/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٦/ ١٢/ ٢٠١٤م).

٣- العامري، شاكر، **ملاحظات عامة على كتابة البحوث والمقالات العلميّة**، www.ameri.semnan.ac.ir، (١١/ ٠٩/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٢/ ١٢/ ٢٠١٤م)

٤- **فرامرز قراملكي، أحد، روش نگارش و تدوين مقالات علمی- پژوهشی**، www.iaall.ir، (١٥/٠٩/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٦/ ١٢/ ٢٠١٤م)

٥- قاعدة توثيق بحوث العالم الإسلامي. www.search.ricest.ac.ir، (١٧/٠٧/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٩/ ١٠/ ٢٠١٤م)

٦- مركز البحوث الحاسوبية للعلوم الإسلامية. www.noormags.com، (١٧/٠٧/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٩/ ١٠/ ٢٠١٤م)

٧- المركز التوثيقي العلميّ للجهاد الجامعي الإيرانيّ. www.sid.ir، (١٧/٠٧/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٩/ ١٠/ ٢٠١٤م)

٨- موقع قسم اللغة العربية وآدابها، www.arabic.semnan.ac.ir، (١٧/٠٧/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٩/ ١٠/ ٢٠١٤م)

٩- موقع مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها. www.lasem.semnan.ac.ir، (١٧/٠٧/ ١٣٩٣هـ.ش / ٠٩/ ١٠/ ٢٠١٤م)

المعايير المنهجيّة والنقديّة المطلوبة لنشر المقالات العلميّة

في مجلّة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها»

الدكتور صادق عسكري*

الملخّص:

لا شكّ في أنّ معرفة المعايير المنهجيّة والخصائص النقديّة ممّا يحتاج إليه الراغبون في نشر البحوث العلميّة، لكون هذه المعايير الطريق الوحيد للإبداع والإتيان بالجديد. وقد تحدّث ذوو الاختصاص عن معايير وشروط عدّة لاختيار موضوع البحث وصياغة العنوان، وتبويب الموضوع، والمصادر والمراجع ومدى أهمّيتها ومكانتها، وأخيرا كيفية التحليل والنقد، والاستنتاج والإتيان بالجديد.

المقالة هذه تهدف إلى تبيين المعايير المنهجيّة والخصائص النقديّة المطلوبة لنشر المقالة في مجلّة دراسات في اللغة العربيّة وآدابها، متّبعة المنهج التوصيفي التحليلي في عرض المادّة العلميّة والتجربة العمليّة، في التحليل والاستنتاج.

تدلّ النتائج الّتي توصّلنا إليها على أنّ معظم البحوث العلميّة تعاني من نواقص منهجيّة ونقديّة كثيرة. ولعلّ ذلك ناتج عن ضعف الدقّة والتعمّق وقلّة التجربة والممارسة. فلهذا يجب على الباحثين معرفة معايير المنهجيّة والنقديّة للأبحاث العلميّة والالتزام الدقيق بها. ويمكن تلخيص تلك المعايير في ما يلي: اختيار الموضوعات الجزئيّة المحدودة ومفيدة، الاختصار والوضوح في عنوان البحث، معرفة عناصر الموضوع وزواياه الخفيّة ووضع كلّ عنصر أو زاوية في عنوان مستقلّ، اتّباع التسلسل المنطقي للمباحث الفرعيّة والعناوين الداخليّة، المراجعة الواسعة والشاملة إلى أكثر عدد من المصادر والمراجع للوصول إلى أكبر حجم من المعلومات، الانتباه إلى التخصّص والتنوّع والاعتبار للمصادر والمراجع المستفادة. فرز المعلومات وتمييز الآراء المتشابهة والمتفاوتة تمهيدا لعمليّة النقد وتبيين وجوه القوّة والضعف والصواب والخطأ مع ذكر الأدلّة المنطقيّة والبراهين العقليّة إقناعا للقارئ.

كلمات مفتاحيّة: المقالات العلميّة، منهجيّة البحث، المعايير النقديّة، مجلّة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها».

المقدّمة

لابدّ لكلّ باحث من معرفة المعايير المنهجيّة والخصائص النقديّة للأبحاث العلميّة، لكون تلك المعايير والخصائص دليلا على اهتمام الباحث بالمحتوى والمضمون قبل الشكل والظاهر. وبما أنّ الاهتمام

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربيّة وآدابها بجامعة سمنان- إيران. s_askari@semnan.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٨/١٦هـ.ش= ٢٠١٤/١١/٠٧م تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٠/٢٨ هـ.ش= ٢٠١٥/٠١/١٨م

بالمحتوى النقدي والتعمّق في المضمون على أساس المنهجيّة النقديّة هو الطريق الوحيد للإبداع والإتيان بالجديد، فلذلك تعتبر أسر التحرير في المجلات العلميّة المحكّمة عموما وفي مجلّة «دراسات في اللغة العربّة وآدابها» خصوصا، هذه المعايير كأهمّ الشروط في قبول المقالات الواردة ونشرها.

وقد حدّد الأخصّائيّون في منهجية البحث معايير وشروط عدّة في هذا المجال، منها ما يرتبط باختيار الموضوع وصياغة العنوان، ومنها ما يرتبط بتبويب الموضوع وتخطيطه، ومنها ما يرتبط بالمصادر والمراجع المستفادة في البحث ومدى أهمّيتها ومكانتها ومنزلة مؤلّفيها في موضوع البحث، ومنها ما يرتبط أخيرا بكيفية التحليل والنقد، والاستنتاج والإتيان بالجديد.

بناء على ما سبق، تهدف هذه المقالة إلى تبيين المعايير المنهجيّة والخصائص النقديّة المذكورة آنفا لمساعدة الباحثين الراغبين في كتابة مقالة لمجلّة "دراسات في اللغة العربيّة وآدابها". وقد حاولنا عرض المادّة العلميّة والوصول إلى الهدف المنشود في هذه المقالة من خلال أربعة محاور تبعا للمعايير المذكورة أعلاه، وهي أوّلاً: معايير اختيار الموضوع وصياغة العنوان، ثانيا: معايير تبويب الموضوع وتخطيطه، ثالثا: معايير اختيار مصادر البحث ومراجعه، رابعا: معايير التحليل والنقد والاستنتاج.

وقد تمّ اختيار المنهج التوصيفي التحليلي القائم على تحديد المشكلة وجمع المعلومات وتحليلها وصولا إلى النتائج والتوصيات. فقمنا بجمع المادّة العلميّة من المصادر والمراجع وعرضها بالوصف والتحليل، ثمّ استنتاج معايير وتوصيات عمليّة تتناسب الهدف المنشود من هذه المقالة، ألا وهي مساعدة الباحثين الراغبين في نشر المقالات العلميّة في المجلاّت عموما وفي مجلّة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها» خصوصا. وكان اعتمادنا في هذه المداخلة العلميّة، على المعلومات المكتسبة من المصادر والمراجع في منهجيّة البحث، ومن محاضرات البروفسور أهيف سنّو في دروس منهجيّة البحث في مرحلة الدكتوراه بجامعة القديس يوسف في بيروت، إلى جانب التجارب العمليّة الّتي حصلنا عليها أثناء تدريس مادّتي «منهجية البحث» و«كتابة المقالات» لطلبة الدراسات العليا في مرحلتي الماجستر والدكتوراه، وكذلك التجارب الّتي حصلت عليها أثناء دراسة المقالات الواردة إلى مجلّة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها».

لا شكّ في أنّ المكتبة المنهجيّة والنقديّة الموجودة باللغتين العربيّة والفارسيّة، كما أشرنا آنفا، كانت مرجعنا أثناء البحث للحصول على المعلومات الضروريّة العامّة حول الموضوع. أمّا بالنسبة إلى الدراسات السابقة المرتبطة بموضوعنا هذا، فيمكن الإشارة إلى عدّة مقالات تناولت بعض الجوانب من هذا الموضوع، كالمقالات الثلاث الّتي نشرها مؤلّف هذه السطور في نقد المقالات المنشورة في المجلات العلميّة المحكّمة في إيران، وعناوينها: ١- «انتخاب موضوع وتنظيم عنوان در مقالات علمى پژوهشى زبان وادبيات عربى» [اختيار الموضوع وصياغة العناوين في مقالات اللغة العربيّة وأدابها]، مجلّة اللغة العربيّة وآدابها بجامعة فردوسي في مشهد المقدّس، العدد ٢، ربيع وصيف ١٣٨٩. ٢- «نقدى بر

مباحث فرعی وعنوانهای داخلی مقالات علمی پژوهشی زبان وادبیات عربی» [نقد المباحث الفرعية والعناوين الداخليّة لمقالات اللغة العربيّة وآدابها]، مجلّة الجمعيّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها، العدد ١٨، ربيع ١٣٩٠. ٣- و«نقد وبررسی منابع استنادی در مقالات علمی پژوهشی زبان وادبیات عربی» [نقد المصادر والمراجع المستفادة في مقالات اللغة العربيّة وآدابها، مجلة الأدب العربي]، جامعة طهران، العدد ١، السنة ٤، ربيع ١٣٩١.

إلى جانب هذه المقالات الثلاث الّتي نشرها مولّف هذه السطور باللغة الفارسيّة وتناولت بعض المحاور من هذه المقالة بالتفصيل، هناك أيضا مقالتان عالجتا بعض الجوانب من هذا الموضوع باختصار، وهما: ١- تحليلى گزارشگونه از مقالات چاپ شده مجلّه ى انجمن زبان عربى (تحليل تقريري للمقالات المنشورة في مجلّة الجمعيّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها)، تأليف فرامرز ميرزايي وخليل برويني وعلي سليمي، مجلّة الجمعيّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها، العدد ١٠، صيف وشتاء ١٣٨٧. ٢- سنجش توليدات علمى گروه زبان وادبيات عربى ايران (تحليل ونقد الإنتاجات العلميّة لأقسام اللغة العربية في إيران)، تأليف علي باقر طاهري نيا ومريم بخشي، مجلّة الجمعيّة الإيرانيّة للغة العربيّة وآدابها، العدد ١٣، شتاء ١٣٨٨.

تجدر الإشارة هنا إلى أنّ الفرق بين هذه المقالة والمقالتين السابقتين كبير جدّا، لأنّ المقالتين تحتويان التحليل الشكلي والكمّي والإحصائي للمقالات المنشورة، ولكنّ هذه المقالة تحتوي على تبيين المعايير المنهجيّة والنقديّة المطلوبة لكتابة المقالات بالتفصيل. أمّا الفرق بين هذه المقالة والمقالات الثلاث المنشورة من قبل مؤلّف هذه السطور فهو أنّ تلك المقالات ركّزت على نقد مائة مقالة منشورة من جوانب ثلاثة مذكورة في عناوين تلك المقالات أي العنوان والتبويب والمصادر، بينما ركّزت هذه المقالة على تبيين المعايير المنهجيّة والخصائص النقديّة المطلوبة لنشر البحوث العلميّة وتفصيلها. فضلا عن ذلك فإنّ المحور الرابع والأخير من هذه المقالة وهو أهم المحاور والمعايير في كتابة البحوث العلميّة، لم يدرس في أيٍّ من المقالات الفارسيّة السابقة. وقد كتبت هذه المقالة باللغة العربيّة تسهيلا للباحثين العرب الراغبين في نشر مقالاتهم في مجلّة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها».

ولابدّ من الاعتراف أخيرا، وقبل الدخول في صلب البحث، بأنّنا ذكرنا اضطرارا عناوين بعض المقالات المنشورة في المجلاّت المحكّمة، كمثال لمعالجة النواقص المنهجيّة. ولكنّنا امتنعنا عن الإحالة والإرجاع إلى المجلات، خوفا ممّا يكمن في ذلك من تخفيف من شأن أصحابها الباحثين الّذين كانوا ولا يزالون أساتذتي، وذلك لأنّ الهدف الوحيد من هذه المقالة وما ذكر فيها من نواقص لبعض المقالات هو تبيين مواطن النقص في البحوث العلميّة ليتجنّب الباحثون الجدد مثل تلك النواقص في أبحاثهم ولا غير.

١- معايير اختيار الموضوع وصياغة العنوان

إنّ اختيار الموضوع المناسب للبحث وصياغة عنوانه هو الخطوة الأولى والأهمّ في البحوث

العلميّة. فهذه الخطوة من المعايير الهامّة لدى القائمين على المجلات العلميّة لتقييم البحوث الجامعيّة. وقد حصل العلماء والباحثون وأصحاب الرأي في منهجيّة البحث على تجارب قيّمة لتحسين مناهج البحث في العلوم الإنسانيّة. فهؤلاء العلماء اشترطوا لاختيار الموضوع وصياغة العنوان معايير وشروطاً خاصّة،[١] أهمّها: ١- تحديد الموضوع وحصره. ٢- جدّة الموضوع وفائدته. ٣- الاختصار في العنوان. ٤- وضوح العنوان وجذّابيّته. وفي ما يلي تفصيل لهذه المعايير:[٢]

أ- تحديد الموضوع وحصره: على الباحثين الاهتمام باختيار الموضوعات المحدودة والمحصورة أو الجزئيّة واجتناب الموضوعات الكلّية الواسعة. لأنّ اتّساع الموضع في البحوث العلميّة عامّة وفي المقالات خاصّة، يؤدّي إلى عدم التعمّق والسطحيّة في المعالجة والاستنتاج. فلا ينتهي البحث إلى الإبداع والإتيان بالجديد. لعلّ نظرة عابرة إلى موضوع المقالات التاليّة المنشورة في المجلات المحكّمة خير دليل على ذلك:

- دراسة عوامل التطوّر وازدهار الأدب العربي في العصر العباسي / - دراسة المدايح الشيعيّة في العصر العباسي / - النقد الأدبي في العصر العباسي/ - الشعر السياسي في العصر الأموي/ - مكانة المرأة في الشعر الجاهلي /- ثورة الإمام الحسين (ع) والشعر العربي الحديث

فالمدقّق المتعمّق يدرك بسهولة أنّ البحوث المذكورة أعلاه تعاني من سعة موضوعاها بحيث لا يمكن معالجتها في مقالة، بل تحتاج معالجتها إلى كتاب مستقل، بل إلى مجموعة من الكتب في عدّة مجلّدات أحيانا. فلا بدّ من إصابة الباحث في مثل هذه الموضوعات بالسطحيّة والمعالجة العابرة وبالتالي فقدان والنقد العميق والاستنتاج الدقيق.

ب- جدّة الموضوع وفائدته: لا شكّ في أنّ جدّة الموضوعات وفائدها تختلف عند القرّاء والباحثين

---

[١]- انظر: شوقي ضيف، **البحث الأدبي**، ص ١٨-٢٤؛ أحمد شلبي، **كيف تكتب بحثاً أو رسالة**، ص ٨- ٩؛ أهيف سنّو، **محاضرات في منهجيّة البحث**، ٢٠٠١؛ عبد الوهّاب إبراهيم أبو سليمان، **روش تحقيق علمى به زبان عربى**، ص ١٩، ٣٧، ٤١؛ غلامرضا خاكى، **روش تحقيق با رويكردى به پايان نامه نويسى**، ص ١٠-٢٢؛ بتول مشكين فام، **البحث الأدبي : مناهجه ومصادره**، ص ٢٠- ٢١؛ على صابري، **المنهج الصحيح في كتابة البحث الأدبي**، ص ٢١- ٢٢؛ جواد اژه اى وهمكاران، **چگونه بنويسيم: روش نگارش مقالات علمى پژوهشى**، ص ١٠ و ٤٦؛ عزت الله نادرى ومريم سيف نراقى، **روشهاى تحقيق در علوم انسانى**، ص٤٠، ٥١، ٢٠٢؛ فرامرز ميرزايى وهمكاران، **تحليلى گزارشگونه از مقالات چاپ شده مجلّه ى انجمن زبان عربى**، ص ١٧٠؛ عبّاس خورشيدى وهمكاران، **روشهاى پژوهش در علوم رفتارى**، ص ٩٨- ١٠١؛ على دلاور، **روشهاى تحقيق در روان شناسى** ص ٦٣؛ George Hubbell, **Writing Term Papers and Reports**, p. VIII, Iman –Turkel & Peterson Judi and Franklynn, **Research Shortcuts**, p. 11.

[٢]- لمزيد من التفاصيل في هذا المجال أنظر: صادق عسكري، نقدي بر انتخاب موضوع وعنوان مقالات زبان وادبيات عربي، **مجله زبان وادبيات عربى**، دانشگاه فردوسى مشهد،سال اوّل، شماره ٢،بهار وتابستان ١٣٨٩،ص ٩٧- ١١٨.

حسب مستواهم العلمي ودائرة معلوماتهم. فعلى سبيل المثال قد يكون موضوع ما جديدا بالنسبة إليّ كباحث ناشئ ولكنّه مكرّر ودون فائدة لأساتذتي الأفاضل الّذين لهم سابقة طويلة ومعلومات هائلة في الأدب العربي. فلا بدّ لنا من الاعتراف بأنّ التحديد الدقيق لمعايير الجدّة والفائدة ليس سهلا. رغم ذلك يمكننا تعيين نوعين من البحوث كنماذج من البحوث المكرّرة وقليل الفائدة، وهما:

أوّلاً: المقالات الّتي تختار أديبا أو شاعرا كموضوع للمقالة دون التركيز على محور خاصّ ومحدّد في هذا الأديب أو الشاعر. كالمقالات التالية:

توفيق الحكيم : الحياة والآثار / فدوى طوقان وشعره / منصور النمري الشاعر الشيعي

فغني عن البيان أنّ مثل هذه المقالات بغضّ النظر عن سعة موضوعاتها لا تستطيع الإتيان بجديد عادة لعدم التركيز على محور خاصّ ومحدود عند هؤلاء الشعراء. ولابدّ من الأخذ بعين الاعتبار بأنّنا نتحدّث عن المقالات العلميّة المختصرة المنشورة في مجلات محكّمة مهمّتها نشر الإنتاجات العلميّة الجديدة في فرع من الفروع الجامعيّة،[1] ولن نتحدّث عن الكتب التعليميّة الّتي تهدف إلى جمع معلومات عامّة من المصادر والمراجع حول أديب أو شاعر ما، وعرضها للطلبة في مادّة تاريخ الأدب مثلا.

وهنا يجب الانتباه إلى أنّنا لا نريد القول بأنّه لا جديد في دراسة الشخصيّات القديمة وآثارهم، بل ما نقصده هو أنّ الباحث إذا وصل إلى آراء ونتائج جديدة في هذا المجال، عليه أن يركز على النتائج الجديدة الّتي وصل إليها، وأن يختار لذلك عنوانا مبتكرا يظهر للقارئ بمظهر جديد.

ثانياً- المقالات الّتي عالجت موضوعا مكرّرا وقليل الفائدة، أي الموضوع المدروس سابقاً. كالمقالات التالية:

قصّة مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي / الشعر السياسي في العصر الأموي / دراسة العوامل المؤثّرة لتطوّر الأدب العربي في العصر العبّاسي / النقد الأدبي في العصر العباسي / نظرة إلى تاريخ النقد الأدبي في القديم وتطوّراته

فهذه المقالات رغم النقص الناتج عن سعة موضوعاتها، تعاني من كون موضوعاتها مكرّرة. ذلك لأنّ كلّ باحث في الأدب العربي يستطيع أن يجد بسهولة، في المكتبات وفي الإنترنت، كتباً ومقالات متعدّدة عالجت نفس الموضوع قبل سنوات طويلة. نذكر نماذج منها في ما يلي:

- عنوان المقالات المنشورة قبل سنوات: نظرة إلى تاريخ النقد الأدبي وتطوّراته
- النقد الأدبي في العصر العبّاسي

عناوين الكتب في نفس الموضوع: - **أسس النقد الأدبي عند العرب** (لأحمد أحمد بدوي من منشورات دار النهضة في مصر سنة ١٩٧٩ م في ٦٩٤ صفحة)

---

[1]- **أنظر: اصلانى امير، مرتضوى سرمد فرشاد،** تحليلى بر روند مجلّه بابابان، **ص ٤٢٤؛ داورپناه محمّد رضا،** جستجوى اطلاعات علمى در منابع چاپى، **ص ٨٠.**

- **قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث** (لمحمّد زكي العشماوي من منشورات دار النهضة في بيروت سنة ١٩٨٤ في ٤٠٦ صفحة)

- **النقد الأدبي الحديث أصوله واتّجاهاته** (لأحمد كمال زكى من منشورات دار نهضة في بيروت سنة ١٩٨١ في ٢٩٦ صفحة)

- عنوان المقالة: قصّة مجنون ليلى في الأدبين العربي والفارسي

عنوان الكتاب: **ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي** (لمحمد غنيمي هلال، من منشورات دار العودة في بيروت سنة ١٩٨٠ في ٢٨٠ صفحة)

- عنوان المقاله: الشعر السياسي في العصر الأموي

عنوان الكتاب: **أدب السياسة في العصر الأموي** (لأحمد محمّد الحوفي من منشورات دار القلم في بيروت سنة ١٩٦٥ أي قبل أكثر من أربعين سنة في ٦٠٦ صفحة)

فالسؤال الّذي يطرح نفسه هنا هو؛ هل كان مؤلّفو هذه المقالات وكذلك الرؤساء وأسر التحرير والحكّام لهذه المجلات العلميّة المحكّمة على علم بهذه الكتب المنشورة في الموضوع قبل سنين، أم لا؟ فالجواب بالإثبات والإيجاب، إذ استفاد الباحثون أنفسهم من هذه الكتب المنشورة في مقالتهم. فإذا كان الأمر كذلك وكان الباحثون على اطلاع بما نشر قديما حول مقالتهم، فمن الضروري جدّا على الزملاء الباحثين الاهتمام الكامل بالبحث عن سابقة الموضوع، لمعرفة ما نشر سابقا حول موضوعاتهم في المكتبات وفي الشبكات المعلوماتية والمواقع العلميّة الخاصّة في الإنترنت، ومن ثمّ مطالعة البحوث السابقة ودراستها دراسة نقديّة عميقة، فإن خطر بباهم تعليقات وملاحظات وآراء نقديّة جديدة، يقومون بنشر الآراء النقديّة والاستنتاجات الجديدة في نهاية المطاف. فلا شكّ أنّ الإبداع والإنتاج العلمي الجديد من الثمرات الطبيعيّة والبديهيّة لمثل هذه المحاولات العلميّة الجبّارة.

ج- الاختصار في العنوان

لقد مضى في بداية الحديث عن هذا المحور أنّ الاختصار من شروط صياغة العنوان. فعلى الباحثين احتناب اختيار العناوين الطويلة للموضوع. فكما أنّ تحديد الموضوع وحصره في جانب جزئي محدّد يعدّ من شروط اختيار الموضوع كذلك الاختصار واجتناب العناوين الطويلة هما من شروط صياغة العنوان أيضا.

فقد نشرت على سبيل المثال مقالات تحمل عناوين طويلة يمكن اختصارها عن طريق حذف الكلمات المترادفة الزائدة في العنوان، دون أن يؤدّي ذلك إلى أيّ خلل في العنوان. وفي ما يلي نماذج من هذه المقالات:

- عنوان المقاله: دراسة ونقد للاتّجاه العقلاني والحرّية في شعر المتنبّي شاعر العرب وناصر خسرو القبادياني.

العنوان المقترح: مقارنة العقلانيّة والحرّية في شعر المتنبّي وناصر خسرو

فالملاحظ أنّ العنوان المقترح أكثر اختصارا من العنوان المختار من قبل المؤلّف، دون أن يُخلّ هذا الاختصار بمفهوم العنوان. إذ كان بإمكان الباحث الاستغناء عن بعض الكلمات في العنوان الّذي اختاره للموضوع. وهي كلمات مترادفة أحيانا كالدراسة والنقد، أو بديهيّة وزائدة أحيانا أخرى «كشاعر العرب» أو «القبادياني». فيمكن اختيار واحدة من بين الكلمتين المترادفتين «دراسة ونقد»، كما يمكن حذف «شاعر العرب» لكونه بديهيا وزائدا. وحتّى يمكن حذف الدراسة والنقد معا، لأنّ اختيار موضوع ما للمعالجة في مقالة علميّة يدلّ على دراسته ونقده طبعا. فلا ضرورة في إضافة كلمات الدراسة والنقد والتحليل في بداية العناوين.[١] وقد اقترحنا نحن كلمة «مقارنة» بدل الدراسة والنقد لكون البحث يدخل في مجال الأدب المقارن.

– عنوان المقاله: نقد ودراسة لبديعيّة العلاّمة الحائري المازندراني ومقارنتها مع أشهر البديعيات.

العنوان المقترح: مقارنة بديعيّة العلاّمة الحائري المازندراني مع أشهر البديعيات.

فقد قمنا بحذف الكلمتين «نقد ودراسة» ووضعنا مكانهما كلمة «مقارنة»، لأنّ المقارنة تدلّ على الدراسة والنقد لامحالة. فلا ضرورة في إضافة تينك الكلمتين. والأمثلة على ذلك كثيرة جدّا إلاّ أنّنا اكتفينا بالمثالين فقط خوفا من الإطالة.

د– الوضوح في العنوان

إنّ الوضوح من الشروط اللازمة للعنوان، فعلى الباحثين اجتناب الغموض والإبهام في عناوين المقالات. ذلك لأنّ الإبهام والغموض في البحوث العلميّة عموما وفي عنوان البحث خصوصا يضرّ بالجانب الجمالي للموضوع ويؤدّي إلى ملل القارئ وانصرافه عن القراءة. وفي ما يلي نماذج من العناوين الغامضة للمقالات المنشورة:

– ظواهر عروضيّة لطيفة – أقيسة عقليّة من الدرس النحوي الأصولي

– تحليل الاعتراض النحوي في ترجمة الشعر العربي – ... في اللغة الفارسيّة أبلغ من اللغة العربيّة!

فقد بدا لي أنّ القارئ لا يستطيع أن يدرك مفهوم بعض الكلمات والمصطلحات بسهولة، كمصطلح «ظواهر عروضيّة لطيفة»، أو «أقيسة عقليّة من الدرس النحوي الأصولي»، أو «تحليل الاعتراض النحوي». فالإبهام في العناوين الثلاثة الأولى ناتج عن استعمال بعض المصطلحات الغامضة أو هي عامّة، أمّا الإبهام في العنوان الأخير فناتج عن كون العبارة ناقصة، بسبب وضع العلامة المبهمة «...» [أي ثلاثة نقاط] في بداية العنوان، رغم أنّ الكلمات كلّها واضحة بمفردها.

ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ المقصود من الغموض والإبهام في العنوان ليس وجود أخطاء لغويّة أو

[١] – يبدو أنّ هذا الأمر من النواقص الشائعة في الأوساط العلميّة، إذ تضاف مثل هذه الكلمات في بداية العناوين عادة دون ضرورة. ويمكن اعتبار ذلك من الأخطاء الشائعة التي يمكن التغاضي عنها.

نحويّة فيه، بل المقصود استعمال كلمات أو علامات غامضة ومبهمة أو قليلة الاستعمال، حيث لا يفهم القارئ مقصود الكاتب بسهولة، فيجب على الباحثين اجتناب هذا النقص مراعاة لرغبة القارئ في الوضوح والسهولة.

٢- معايير تبويب الموضوع واختيار المباحث الفرعيّة

تبويب الموضوع واختيار المباحث الفرعيّة والعناوين الداخليّة كفرع من منهجيّة البحث يعدّ من المعايير الهامّة أثناء دراسة المقالات الواردة، لمعرفة مقدرة الباحث وإشرافه على عناصر الموضوع وزواياه المتعدّدة. بناء على ذلك يجب على كلّ باحث معرفة مفهوم التبويب وأهمّيته وضرورته ومعاييره أوّلا، ثمّ الاهتمام والالتزام بتبويب الموضوع حسب معاييره المنهجيّة ثانيا.

إنّ التبويب أو التخطيط يعني تنظيم المباحث الفرعيّة والعناوين الداخليّة في البحوث العلميّة. وهو من المحاور الأساسيّة في تقييمها وفي نفس الوقت من أكثر مراحل البحث تعقيدا وصعوبة.[1] وهو عبارة عن عمليّة تخطيط يرسمها الباحث في ذهنه استنادا إلى المعطيات العلميّة الموجودة لديه، للوصول إلى الهدف المنشود في بحثه.

لا شكّ في أنّ لكلّ موضوع عناصر وقضايا خاصّة به تختلف عن الموضوعات الأخرى في هذا المجال. فعلى الباحث أن يكشف القضايا المتعلّقة بموضوعه وينظّم هذه القضايا في مباحث فرعيّة ذات تسلسل منطقي. أي يستخرج العنصر الأساسي للموضوع ويجعله عنوانا للمقالة، ثم يستخرج قضاياه الجزئيّة وعناصره الثانويّة ويجعلها عناوين للمباحث الداخليّة.

ولن يكتمل تبويب الموضوع في ذهن الباحث دفعة واحدة وبصورة ناضجة، بل إنّه يكتمل تدريجيّا عبر المطالعات الواسعة ومشاهدة تبويب البحوث والمقالات المشابهة الناجحة واستشارة ذوي الاختصاص، وأخيرا بعد التأمّلات النفسيّة والحوار الداخلي عند الباحث.

ولابدّ للعناوين الداخليّة أيضا أن تكون واضحة بعيدة عن الغموض والإبهام، كما كان الأمر بالنسبة إلى عناوين المقالات. ولابدّ أيضا من التقسيم المنطقي والتنظيم الدقيق للمباحث الفرعية الدالّة على زوايا الموضوع وقضاياه.[2] بعبارة أخرى، فإنّ تبويب الموضوع هو تنظيم المعلومات المكتوبة في

---

[1] - عزت الله نادرى ومريم سيف نراقى، **روشهاى تحقيق در علوم انسانى**، ص ٢٠١؛ احد فرامرز قرا ملكى، **روش شناسى مطالعات دينى**، ص ٣٤٧؛ غلامرضا خاكى، **روش تحقيق با رويكردى به پايان نامه نويسى**، ص ٣٠٨؛ علي دلاور، **روشهاى تحقيق در روان شناسى وعلوم تربيتى**،ص ٣٧؛ عباس خورشيدى وهمكاران، **روشهاى پژوهش در علوم رفتارى**، ص ٤٧١.

[2] - شوقي ضيف، **البحث الأدبي**، ص ٢٧، ٣٣؛ مشكين فام، **البحث الأدبي : مناهجه ومصادره**، ص ٢٧، أحمد شلبي، **كيف تكتب بحثاً أو رسالة**، ص ٣٦، عزت الله نادرى ومريم سيف نراقى، **روشهاى تحقيق در علوم انسانى**، ص ٢٠٢، غلامرضا خاكى، **روش تحقيق با رويكردى به پايان نامه نويسى**،ص ٢٢؛ عباس خورشيدى وهمكاران، **روشهاى پژوهش در علوم رفتارى**، ص ٤٦٩، ٥٠٨.

البطاقات أثناء مطالعة المصادر والمراجع وترتيبها كحلقات مرتبطة ارتباطا وثيقا، حيث إنّ أيّ خلل في هذا الترتيب بتقديم مبحث على آخر، أو تأخير محور عن آخر، يؤدّي إلى التشتّت. وتجنّبا لهذا التشتّت والخلل في التبويب وتنظيم المباحث الفرعيّة والعناوين الداخليّة، يمكن للباحث أن ينظّم الموضوع حسب الأهمّية والضرورة، أو حسب الزمان والمكان وغير ذلك[١].

بناء على هذه الآراء لذوي الاختصاص والتجربة في منهجيّة البحث، لا بدّ لكلّ باحث تبويب موضوعه على أساس المعايير المذكورة آنفا. كما لا بدّ له أن يبدأ بالمقدّمة أو التمهيد وينتهي بالخاتمة أو النتيجة. وفي ما يلي تفصيل لأهمّ المعايير في التبويب.[٢]

أ- اجتناب العناوين النمطيّة المكرّرة

على الباحثين أن يبدعوا في تبويب الموضوع ويبحثوا عن عناوين مبتكرة للمباحث الفرعيّة، وذلك عن طريق اجتناب العناوين الكلّية والنمطيّة المكرّرة، والبحث الدقيق عن زوايا الموضوع وجوانبه الخفيّة، ووضع هذه الجوانب الخفيّة كمباحث فرعيّة في عناوين داخليّة مبتكرة. وفي ما يلي نموذج مقالة منشورة في مجلّة علميّة محكّمة، وهي تعاني من العناوين الداخليّة النمطيّة المكرّرة:

أبو دهبل الجمحي / اسمه ونسبه وكنيته / قبيلته / النتيجة

فالملاحظ أنّ هذه المقالة، بغضّ النظر عن اختيار موضوع عام وقليل الفائدة حسب ما ورد في المحور الأولّ من هذا المقال، لن تحمل أيّ إبداع وابتكار في اختيار العناوين الداخليّة. فكأنّ الباحث يريد أن يحكي عبر هذه العناوين البديهيّة المكرّرة قصّة حياة الشاعر و لم ينتبه بأنّ مهمّة المقالات العلميّة المحكّمة انتشار النتائج الجديدة الّتي وصل إليها من خلال البحث النقدي لحلّ النواقص وتبيين المجهولات في فرع من الفروع الجامعيّة.

ب- اجتناب العناوين الزائدة في بداية التبويب

قد نرى في بعض المقالات المرسلة إلى المجلّة نقصا عائدا إلى وضع عناوين زائدة في بداية المقالة. كأنّ الباحث يريد أن يتحدّث عن كلّ ما يرتبط بموضوعه من بعيد أو قريب في مباحث مستقلّة قبل الدخول إلى موضوعه الأساسي. وكأنّه نسي مهمّته في معالجة المشكلة الأساسية المطروحة في البحث. وفي ما يلي نموذج لمثل هذه المقالات:

قناع امرئ القيس في شعر عزّ الدين المناصرة / المقدمة / المعنى اللغوي للقناع / أنماط القناع / القناع البسيط / القناع المركب/ القناع المخترع / توظيف قناع امرئ القيس في شعر عزّ الدين المناصرة / الاستنتاج

١- شوقي ضيف، **البحث الأدبي**، ص ٢٩، ٧٣؛ علي صابري، **المنهج الصحيح في كتابة البحث الأدبي**، ص ٢٣.

٢- لمزيد من التفاصيل في هذا المجال أنظر: صادق عسكري، نقدي بر مباحث فرعي وعناوين داخلي مقالات علمي، **مجله انجمن ايراني زبان وادبيات عربي**، العدد ١٨، بهار ٩٠، ص ٩٥- ١٢٩.

فالملاحظ أنّ الباحث الكريم وضع في بداية التبويب خمسة عناوين مستقلّة لا ترتبط بموضوع بحثه ارتباطا وثيقا، وهي مباحث تمهيديّة بالنسبة إلى موضوع البحث. ولكنّه في المقابل نسي تبويب الموضوع الأساسي إذ وضع عنوانا عاما واحدا وهو في الحقيقة تكرار لعنوان المقالة أيضا دون تقسيم وتبويب. وهذا يعني أنّ اهتمام الباحث بالمقدّمات أكثر من اهتمامه بالموضوع نفسه. فأصبحت المباحث والعناوين التمهيديّة أكثر وأطول من معالجة الموضوع نفسه. وقد نهى الأستاذ زرّين كوب عن هذا التوسّع في التمهيدات واعتبره دليلا على الثرثرة، فكأنّ الباحث ترك القلم ليكتب عن تاريخ العالم بأكمله أثناء الحديث عن حياة كلّ شاعر أو أديب.(1) لحلّ هذه المشكلة يجب على الباحثين أن يضعوا في عناوين المقالة ما يرتبط بالموضوع من قريب فقط، أمّا بالنسبة إلى ما يرتبط بالموضوع من بعيد فيشار إليه باختصار إمّا في المقدّمة وإمّا بعد المقدّمة في مبحث تمهيدي مستقل تحت عنوان «المدخل» أو عنوان ابتكاري آخر، إذا كان ذا أهمّية أكثر. فكان على الباحث أن يجتنب العناوين التمهيديّة الكثيرة في بداية المقالة وفي المقابل أن يختار ما يرتبط بتوظيف قناع امرئ القيس في شعر عزّ الدين المناصرة، ويجعله في محاور وبنود كعناوين فرعيّة لهذه المقالة، كالتوظيف الأدبي مثلا، أو التوظيف السياسي، أو التوظيف القومي وما إلى ذلك حسب المعلومات الموجودة في الموضوع.

ج- اجتناب تكرار عنوان المقالة في العناوين الداخليّة

لا شكّ في أنّ المباحث الفرعيّة تدلّ على زوايا الموضوع المدروس وجوانبه لهذا تكون العناوين الفرعيّة جزء أو فرعاً من عنوان المقالة، فلا يجوز تكرار عنوان المقالة أو تكرار مضمون العنوان الأصلي للمقالة كمبحث فرعيّ أو كعنوان داخلي للمقالة. فكثيرا ما رأينا أنّ الباحث يختار عنوان المقالة أو ما في معناه كإحدى العناوين الداخلية للمقالة ويتمّ ذلك غالبا بعد عناوين تمهيديّة زائدة وخارجة عن الموضوع الأصلي للمقالة. والغريب أنّ تكرار العنوان الأصلي للمقالة بعد العناوين التمهيديّة الزائدة تأتي في مثل هذه المقالات دون تنويع أو تفريع أو تقسيم، فتكون المعالجة إذن معالجة سطحيّة عابرة دون التعمّق في التفاصيل الدقيقة ودون الدخول في الزوايا الخفيّة، تلك التفاصيل الدقيقة والزوايا الخفيّة الّتي تستحقّ أن تكون مباحث فرعيّة وعناوين داخليّة للعنوان الأصلي للمقالة وتنتهي معالجتها إلى الاستنتاجات العلميّة وبالتالي الإتيان بالجديد عادة.

فنظرة ثانية للمقالة المذكورة في البند السابق أي: قناع امرئ القيس في شعر عزّ الدين المناصرة، تبيّن لنا هذه المشكلة بوضوح، إذ نرى الباحث قد قسّم المقالة إلى قسمين: القسم الأول يحتوي على عناوين تمهيديّة عامة حول القناع، والقسم الثاني في الحقيقة تكرار للعنوان الأصلي للمقالة، والّذي جاء دون تقسيم وتفريع إلى عناوين فرعيّة. وكمثال ثان لمثل هذه المقالات يمكننا الإتيان بالنموذج التالي للمقالة المنشورة في مجلّة علميّة محكّمة:

---

[1] - زرين كوب، عبد الحسين، **يادداستها و انديشه ها**، ص ١١ و ١٣.

- مظاهر الواقعية التفاؤلية في أدب نجيب محفوظ وتداعياتها/ - نشأتها /- تعريف الواقعية التفاؤلية / - خصائصها/ - الواقعية الاشتراكية في أدب نجيب محفوظ /- نتيجة البحث

ففي هذ المقالة أيضا نلاحظ أنّ الباحث وضع كالمقالة السابقة عنوان المقالة بعد عناوين تمهيديّة زائدة، دون تنويع أو تفريع أو تقسيم. بينما المطلوب تقسيم العنوان الرابع أي "الواقعيّة الاشتراكيّة في أدب نجيب محفوظ" إلى محاور فرعية حسب ما جمعه من المعلومات في المصادر والمراجع، ثمّ يجعل كلّ محور في عنوان مستقلّ دالّ على زوايا خفيّة للموضوع، تلك الزوايا الخفيّة الّتي تنتهي معالجتها إلى استنتاجات علميّة دقيقة وبالتالي الإتيان بالجديد عادة.

د- اجتناب العناوين الداخليّة الطويلة

إنّ المشكلة الأخرى الّتي تعاني منها بعض المقالات المرسلة إلى مجلّة دراسات هي أنّ العناوين الداخليّة لهذه المقالات طويلة. فكما مرّ في المبحث الأوّل لهذه المقالة حول اختيار الموضوع وصياغة العنوان للمقالة، يجب أن تكون العناوين الفرعيّة للمقالات أيضا مختصرة وواضحة. شرط أن لا يخلّ هذا الاختصار بالمعنى المراد. فالمقصود من الاختصار هنا اجتناب الكلمات المكرّرة أو المترادفة كما مرّ سابقا. فعلى سبيل المثال ولسهولة الفهم، نذكر نموذجا من مثل هذه العناوين الداخليّة الطويلة:

- الحبّ في كتابات غادة السمان / - المقدّمة / - الحبّ وصنوفه /أ: الحبّ الانساني الشامل " أو ما يمكن إدراجه ضمن الحبّ الروحي" / ب: الحبّ الحقيقي بين الجنسين / الصنف الثاني: الحبّ المجازي[1] / أ: حبّ التملّك أو ما يطلق عليه العرفاء " الحبّ الطبيعي" / ب: الحبّ الجسدي والجنسي أو ما يسمّى بالحبّ البهيمي أو الطبيعي " / - النتيجة

فالملاحظ في هذه المقالة أنّ العناوين الواردة فيها وبالتحديد العنوان الثالث والسادس والسابع طويلة أكثر من اللازم بسب وجود كلمات زائدة. فلا شكّ في أنّ الباحث كان يستطيع أن يختصر العنوان ويختار عبارة واحدة من بين العبارتين "الحبّ الإنساني الشامل" أو "الحبّ الروحى". فصياغ العبارة يدلّ على أنّ العبارتين مترادفتان، وذلك ما أدّى بالباحث أن يذكر حرف "أو" بين العبارتين.

فضلا عن ذلك، إن كان الباحث الكريم يصرّ على الإتيان بالعبارتين المترادفتين جنبا إلى جنب في العنوان لأسباب لا ندركه نحن، فكان عليه أن يأتي بالعبارتين المترادفتين كالشكل التالي: الحبّ الإنساني الشامل أو الحب الروحي. فلا شكّ أنّ حذف عبارة "أو ما يمكن إدراجه" لا يخلّ أبدا بالمعنى المطلوب رغم كونه أكثر اختصارا من العنوان الموجود في المقالة، كما يكون أفضل وأجمل أيضا. وهذا ما يمكنه قوله بالنسبة إلى العنوانين ال٦ وال٧ لهذه المقالة، إلاّ أنّنا ننصرف عن بيانها تلافيا عن الإطالة.

هذا وقد لاحظنا هذه المشكلة في بعض المقالات بطريقة تختلف عمّا أشرنا إليه آنفا. وهي أنّ

[1] - نسي الباحث وضع عنوان «الصنف الأوّل: الحبّ الحقيقي» قبل العنوانين الفرعيين السابقين رغم الإشارة إليه في نصّ مقالته.

طول العناوين ليس بسبب وجود الكلمات الزائدة أو المترادفة بل يكون العناوين طويلة بسبب اشتمالها على جوانب متعدّدة، بحيث يمكننا تقسيم العنوان الداخلي إلى عنوانين أو ثلاثة عناوين. كالعنوان التالي الّذي ورد ضمن عناوين مقالة فدوى طوقان وشعرها:

- الاقتباس من أشعار الشعراء أو عبارات غير عربيّة أو جمل طويلة من النثر

فالإطالة في هذا العنوان ناتجة عن وضع ثلاثة مفاهيم وموضوعات متعدّدة جنبا إلى جنب في عنوان واحد، بينما كان الأفضل للباحث أن يختار لهذه المفاهيم ثلاثة عناوين مستقلّة، كالترتيب التالي:

- الاقتباس من أشعار الشعراء - الاقتباس من عبارات غير عربيّة - الاقتباس من جمل نثريّة

هكذا نلاحظ أنّ الباحثين الكرام يستطيعون اجتناب استعمال العناوين الطويلة بسهولة وبشيء من الدقّة والتعمّق والذوق المنهجي المؤدّي إلى الإبداع والابتكار.

٥- اجتناب التشتّت الناتج عن تقديم العناوين أو تأخيرها

من أكثر النواقص غموضا وتعقيدا في اختيار المباحث الفرعيّة والعناوين الداخليّة وكذلك من أكثرها شيوعا في المقالات، هو التشتّت الناتج من تقديم العناوين أو تأخيرها. بعبارة أخرى لم يراعي الباحث التنظيم المنطقي السليم في وضع العناوين الداخليّة للمقالة. فكما قيل في بداية هذا المبحث أنّ التسلسل المنطقي من أهمّ المعايير المنهجيّة في تبويب الموضوع وخطّة البحث. بحيث تكون المباحث الفرعيّة كحلقات متكاملة يكمل بعضها البعض. فأيّ تقديم أو تأخير يؤدّي إلى خلل في هذا الترتيب المنطقي وبالتالي يضرّ بأساس البحث ويهدّم أركانه. ولعل النموذج التالي يساعد على فهم الموضوع أكثر فأكثر:

- دراسة مقامات أبو القاسم الحريري / - المقدّمة / - من هو الحريري؟ / - المقامة لغة/ - المقامة اصطلاحا / - التعريف بكتاب مقامات الحريري/ - الموضوع الأصلي لمقامات الحريري/ - أسباب تأليف مقامات الحريري / - أهمّيّة المقامات/ - معرفة المجتمع والعلاقات بين الناس / - معرفة طبقات المجتمع / - معرفة البيئة الجغرافيّة / - معرفة الأدوات والوسائل /- بطل المقامات، واقع أم تخيّل؟ / - مقامات الحريرى، قصّه أم تفنّن؟/ - أوّل من ألّف المقامة وسابقة تأليف المقامة /- المتأثّرين بالحريري ومواصلة تأليف المقامة / - أولى مقامات الحريري/ - زمان تأليف المقامات ومكانها / - تسمية المقامات/ - خلاصة من المقامات /- رسائل ومؤلّفات الحريرى / - النتيجة

فالملاحظ من العناوين السابقة أنّ المقالة المذكورة أعلاه تتشكّل من ٢٢ عنوانا داخليّا، إلاّ أنّ بعض هذه العناوين لم توضع في موضعها الصحيح، فأدّى ذلك إلى التشتّت والضعف في خطّة البحث. فعلى سبيل المثال قام الباحث في بداية المقالة بتعريف الحريري، ثمّ جاء في نهاية المقالة بذكر آثاره، بينما الأفضل الإشارة إلى آثار الحريري مباشرة بعد التعريف به. ذلك لأنّ التعريف بشخص ما لن يكتمل

إلاّ بعد معرفة أهمّ آثاره. فيحسن تقديم العنوان الأخير "رسائل وتأليفات الحريري" إلى بداية المقالة بعد عنوان "من هو الحريري؟". هذا وقد كان بإمكان الباحث إدغام العنوانين معا في عنوان واحد وهو: "الحريري ومولّفاته".

كذلك يحسن تقديم عنوان "أوّل من ألّف المقامة وسابقة تأليف المقامة" الوارد في البند الخامس عشر، إلى البند السادس ووضعه بعد عنوان "المقامة اصطلاحا". كما يجب تقديم العناوين الأربعة الواردة في البنود السابع عشر إلى العشرين حول مقامات الحريري الأولى وزمان تأليفها وتسميتها وخلاصة مقامات الحريري، إلى البند الثامن بعد "أسباب تأليف مقامات الحريري وقبل أهمّية المقامات. وأخيرا كان على الباحث أنّ يقدّم التعريف بالمقالة قبل التعريف بالحريري. وهكذا يقع التعريف بالحريري قبل التعريف بآثاره، وهكذا يكون العنوانين أكثر التصاقا. كما أنّ المقامات أعمّ من الحريري فيحسن تقديمها أيضا. وهكذا يمكننا إعادة تبويب المقالة بالتقديم والتأخير فقط دون أيّ تغيير في محاور البحث كالترتيب التالي:

- دراسة مقامات أبو القاسم الحريري / - المقدّمة / - المقامة لغة / - المقامة اصطلاحا/ - أوّل من ألّف المقامة وسابقة تأليف المقامة / - من هو الحريري؟/ - رسائل ومؤلّفات الحريرى / - التعريف بكتاب مقامات الحريري / - الموضوع الأصلي لمقامات الحريري/ - أسباب تأليف مقامات الحريري / - أولى مقامات الحريري / - زمان تأليف المقامات ومكانها/ - تسميه المقامات / - خلاصة من المقامات/ - مقامات الحريرى، قصّه أم تفنّن؟/ - بطل المقامات، واقع أم تخيّل؟ / - أهمّيّة المقامات/ - معرفة المجتمع العلاقات بين الناس / - معرفة طبقات المجتمع/ - معرفة البيئة الجغرافيّة / - معرفة الأدوات والوسائل/- المتأثّرين بالحريري ومواصلة تأليف المقامة/ - النتيجة

وهكذا يتمّ تنظيم محاور البحث ومباحثه الداخليّة تنظيما منطقيّا سليما بعد تقديم أو التأخير لبعض العناوين الداخليّة. إذ وردت العناصر الأساسيّة للموضوع واحدة تلو أخرى، بدءا من التعريف بالمقامات والحريري ومرورا بمقامات الحريري وخصائصها وأهمّيتها وفائدتها وأخيرا تأثير الحريري ومقاماته في الأدباء ومواصلة فنّ المقامات بعد الحريري. ولابدّ من الإشارة مرّة أخرى إلى أنّنا في تعديل العناوين الفرعية أو خطّة هذه المقالة قمنا بتقديم بعض العناوين أو تأخيرها دون حذف عنوان أو إضافة عناوين جديدة. لأنّ التركيز في هذا المبحث يكون على ابراز الخلل في التبويب التشتّت الناشئ عن عدم تنظيم العناوين تنظيما منطقيّا سليما.

إذن يجب على الباحثين الأفاضل استخراج عناصر الموضوع وأفكاره الأساسيّة عبر مراجعة أهمّ المصادر والمراجع، ثمّ وضع هذه العناصر والأفكار في خطّة منطقية سليمة، فتكون المباحث الفرعيّة كحلقات مترابطة لا تقبل التقديم أو التأخير.

و- اجتناب اختيار عناوين داخليّة لا تناسب زوايا الموضوع

آخر ما نتطرّق إليه في تبويب الموضوع وتقسيمه هو ضرورة الاجتناب عن اختيار مباحث وعناوين لاترتبط بالموضوع ارتباطا وثيقا وبالتالي لاتدلّ على زوايا الموضوع وجوانبه.هذا النقص أيضا كالنقص السابق من أكثر النواقص غموضا وتعقيدا وبالتالي أكثرها شيوعا في البحوث والمقالات العلميّة.

ولا شكّ في أنّ ما ذكر في بداية هذا المبحث من وجود عناوين عامة مكرّرة وكذلك عناوين تمهيدية زائدة، يدخل في هذا المحور أيضا، إلاّ أنّنا هنا نفصّل الحديث عن قضايا جديدة تبيين هذا النقص، وهو أنّ العناوين الداخليّة لا تعبّر عن عناصر الموضوع وأفكاره الأساسيّة، إمّا لأنّها ليست وثيقة الصلة بما قبلها وما بعدها من المباحث والعناوين، وإمّا لأنها ترتكز على التوصيف دون التحليل والنقد. ولابدّ من الاستشهاد ببعض النماذج من المقالات في هذا المجال تسهيلا للفهم والاستيعاب واجتنابا لمثل هذه النواقص:

- ابن أبي عتيق وتطوّر النقد / - المقدّمة/ - ابن أبي عتيق/ - ابن أبي عتيق وحارث بن خالد / - ابن أبي عتيق وعمر بن أبي ربيعه/ - ابن أبي عتيق ونصيب/ - ابن أبي عتيق وعبيد الله بن قيس الرقيّات/ - ابن أبي عتيق وكُثيّر / - ابن أبي عتيق والعرجي/ - النتيجة

فالملاحظ من عنوان المقالة أنّ الباحث يريد أن يعالج دور ابن أبي عتيق في تطوّر النقد، إلاّ أنّه يذكر في العناوين الداخليّة عددا من الأدباء الشعراء دون أيّة إشارة إلى ما يدلّ على دور هذا الناقد في تطوّر النقد. ففي أحسن الحالات يمكن القول أنّ الباحث يعالج نقد ابن أبي عتيق لبعض الشعراء، مع ذلك لا نرى أثرا لدور هذا الناقد في تطوّر النقد، أو أنّ العناوين الداخليّة لهذه المقالة لا تشير إلى ذلك على الأقلّ. وإذا قيل إنّ الباحث تطرّق إلى دور ابن أبي عتيق في تطوّر النقد أثناء معالجة العناوين الداخليّة المذكورة، نقول إنّنا نتحدّث في هذا المبحث عن العناوين الداخليّة ودورها في الدلالة على زوايا الموضوع وجوانبه، وإلاّ فإنّ كيفيّة المعالجة ودراسة الموضوع ممّا ندرسه في مجال آخر. أمّا النموذج الثاني في هذا المجال فنذكره في ما يلي:

- دراسة مصادر وأسلوب الخطيب التبريزي في كتاب "الكافي في العروض والقوافي" / - المقدّمة/ - كتاب الكافي في العروض والقوافي ومصادره/ - الاقتباس من كتابي الإقناع للصاحب بن عباد والعروض لابن جنّي / - التبريزي ودوائر العروض/ - تعاريف[1] / - اقتباس التبريزي من كتابي مختصر القوافي والمعرب لابن جنّي / - اقتباس التبريزي من سائر المصادر /- النتيجه

موضوع المقالة، كما نلاحظ، هو دراسة مصادر وأسلوب الخطيب التبريزي في كتابه "الكافي في العروض والقوافي"، إلاّ أنّنا نرى معظم العناوين الداخلية تطرّقت إلى المحور الأوّل من الموضوع وهو مصادر الخطيب التبريزي واقتباسه منها، أمّا المحور الثاني، وهو أسلوب الخطيب التبريزي، فلا نجد أثرا

[1] – إنّ هذا العنوان من العناوين العامّة المبهمة أيضا.

له في العناوين الداخلّة لهذه المقالة، أو أنّ العناوين المختارة لا تعبّر عن ذلك على أقلّ تقدير. فلابدّ لكلّ باحث من اختيار عناوين دقيقة تعبّر عن زوايا الموضوع وجوانبه أو حتّى نتائج البحث أيضا، بحيث يتمكّن القارئ من معرفة النتائج عبر قراءة العناوين فقط. فإذا أردنا معالجة تشاؤم إيليا أبو ماضي، مثلا، فيمكننا اختيار عناوين مناسبة لهذا الموضوع كما يلي: ظاهرة التشاؤم عند إيليا أبو ماضي، هل كان إيليا أبو ماضي متشائما؟، أبو ماضي بين التشاؤم والتفائل. فالعنوان الأول يوحي بوجود التشاؤم عند أبو ماضي. أمّا في العنوان الثاني فيحتمل الأمرين مع إمكانية ترجيح النفي استنادا إلى كون الاستفهام إنكاريّا. كما يوحي العنوان الثالث بوجود ظاهرتي التشاؤم والتفائل معا. فاختيار كلّ عنوان من هذه العناوين يساعد على توجيه القارئ نحو نتائج البحث.

وملخّص القول في هذا المبحث أنّ الالتزام بالأصول والمعايير في اختيار المباحث الفرعيّة والعناوين الداخليّة كفرع من منهجيّة البحث، يحتاج إلى مزيد من الممارسة والدقّة. وأنّ كثيراً من المقالات تعاني من نواقص كثيرة في هذا المجال كما مرّ.

٣- معايير الاستناد إلى المصادر والمراجع

لا شكّ في أنّ البحث عن المصادر والمراجع لجمع المعلومات العلميّة المنتشرة سابقا هنا وهناك، يعدّ من الخطوات الهامّة الّتي يقوم بها الباحثون بعد اختيار الموضوع والتبويب، تمهيدا للتحليل والنقد والاستنتاج وأخيرا الإبداع والإتيان بجديد في الموضوع المدروس. ولا شكّ أيضا في أنّ البحث ومراجعة المصادر والمراجع كلّما كان أوسع وأشمل وأدق كلما كانت النتائج أكثر قيمة وفائدة. وبناء على ذلك يمكن القول إنّ منزلة المصادر والمراجع المستفادة في البحث وأهمّيتها وتنوّعها وتعدّدها تعدّ إحدى المعايير المنهجيّة لتقويم البحوث العلميّة والجامعيّة.[١] وبناء على ذلك، نعالج في هذا المبحث من مقالتنا، أهمّية المصادر والمراجع في البحث العلمي واعتبارها وتنوّعها وتعدّدها، وأخيرا دروها في المستوى العلمي وإثراء البحث.

لن نجد اليوم باحثا يدّعي أنّ كلّ ما كتبه كان من عنده دون مراجعة ما كتبه السابقون في الموضوع الّذي يدرسه والاستناد إليه. فمن البديهيات المشهورة أنّ الباحثين يحصلون على المعلومات اللازمة كموادّ أوّلية بغية الشرح والتعليق والتحليل والنقد والاستنتاج. ولهذا يرى أصحاب الرأي في منهجيّة البحث مثل كارل لستروكس (١٩٦٧) وتئودر كاپ لو (١٩٧١) أنّ مراجعة مصادر البحث ومراجعه هي إحدى أهمّ الخطوات في البحث العلمي.[٢] ذلك لأنّ مراجعة المصادر والمراجع تؤدّي إلى الوقوفعلى سابقة البحث والوضع الراهن للموضوع وما وصل إليه الباحثون السابقون. كما أنّ القيام

---

[١] - لمزيد من التفاصيل أنظر: صادق عسكري، «نقد وبررسى منابع استنادى در مقالات زبان وادبيات عربى»، **مجله ادب عربي**، دانشگاه تهران، شماره ١، سال ٤، بهار ٩١، ص ١٥٣- ١٧٤.

[٢] - **نقلا عن: علي دلاور**، روشهاى تحقيق در روان شناسى، **ص ٣٧و ٣٨.**

بالبحث من الصفر دون معرفة ما حدث للموضوع سابقا ودون معرفة ما وصل إليه السابقون يؤدّي إلى الفشل لامحالة. كما يمكن القول إنّ المصادر كلما كانت مهمة كلما كان البحث ونتائجه أكثر إفادة للقرّاء. إذن لا بدّ لكلّ باحث، إلى جانب البحث عن المصادر والمراجع، القيام بتقويمها أيضا.[١]

هذا وقد أشار أصحاب الرأي في منهجية البحث إلى الأهداف والفوائد المترتّبة على مراجعة المصادر والمراجع، معتبرين ذلك من أهمّ الطرق لاتّساع التجربة وتعميق الرؤية النقديّة، والاطّلاع على المناهج المتعدّدة المستفادة عند الآخرين وبالتالي اختيار أنسب المناهج وأنفعها في البحوث، وأخيرا وليس آخرا لاجتناب القيام بتكرار البحوث والإتيان بالنتائج المكرّرة. وهكذا بإمكان الباحث معرفة ما وصل إليه الباحثون حتّى الآن وما بقي أن يفعله هو في الموضوع.[٢]

ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ اختيار الموضوعات المدروسة سابقا يجوز شرط الاطّلاع الدقيق على ما وصل إليه السابقون في أبحاثهم ومعرفة مواطن القوّة والضعف وفي النهاية القيام برفع النواقص في البحوث السابقة. إذ لن يستطيع أحد أن يدّعي بأنّ ما وصل إليه في بحثه كلام قاطع لا يشوبه ضعف أو خلل. فيجوز تكرار الموضوعات في البحوث العلميّة شرط أن يأتي الباحث بنتائج علميّة جديدة غير ما وصل إليه السابقون. وأخيرا تحسن مراجعة المؤلّفات المكتوبة باللغات الأخرى كاللغة الفارسيّة في البحوث العربيّة أو بالعكس، كذلك اللغات الأجنبيّة الأخرى وخاصّة الإنكليزيّة والفرنسيّة.

وخلاصة القول إنّ المعايير المنهجيّة في معالجة المصادر والمراجع في البحوث العلميّة تنقسم إلى أربعة أقسام، وهي: أ- عدد المصادر والمراجع ب- تنوّع المصادر والمراجع ج- المصادر المكتوبة باللغات الأجنبيّة د- قيمة المصادر والمراجع.

أ- عدد المصادر والمراجع: **رغم أنّ عدد المصادر والمراجع ليس أكثر أهمّية من تنوّعها وقيمتها، إلاّ أنّنا أشرنا إليه أوّلا لأنّه أوّل ما يواجه القارئ أثناء مشاهدة قائمة المصادر والمراجع دون معالجتها. وبما أنّ زيادة عدد المصادر والمراجع في البحث دليل على سعة البحث واهتمام الباحث بجمع معظم المعلومات الموجودة في المكتبات العربيّة والأجنبيّة والمجلات والشبكات الإنترنتيّة. إذن، يمكن اعتبار عدد المصادر والمراجع من المعايير الأوّليّة لتقييم مصادر البحث ومراجعه.**[٣]

هذا وقد أحصينا عدد المصادر والمراجع المستفادة لأكثر من مائة مقالة عربيّة منتشرة في المجلات

---

[١]- **أحد فرامرز قرا مكلي**، روش شناسى مطالعات دينى، **ص ٩٦**؛ **عبد الوهاب ابراهيم أبو سليمان**، تحقيق علمى به زبان عربى، **ص ٤٨**؛ **على صابرى**، المنهج القويم في كتابة البحث الأدبي، **ص ١٧**؛ **خورشيدى وهمكاران**، روشهاى پژوهش در علوم رفتارى، **ص ١٣٥**.

[٢]- **عباس خورشيدى وهمكاران**، روشهاى پژوهش در علوم رفتارى، **ص ١٣٥و ٣٢٢**؛ **على دلاور**، روشهاى تحقيق در روان شناسى وعلوم تربيتي، **ص ٩١**؛ **غلامرضا خاكى**، روش تحقيق با رويكردى به پايان نامه نويسى، **ص١٧١**؛ **أحد فرامرز قرا مكلي**، روش شناسى مطالعات دينى، **ص ٩٦**.

[٣]- **أنظر: شاكر العامري**، ملاحظات عامّة على كتابة البحوث والمقالات، www.ameri.semnan.ac.ir.

العلميّة المحكّمة في إيران، ورأينا أنّ متوسط عدد المصادر والمراجع يصل إلى ٢٣ مرجعا. وهذا العدد برأينا قليل في البحوث العلميّةالمنشورةمن قبلالأساتذةفي أقساماللغةالعربيّة وآدابها في الجامعات الإيرانيّة. وإن دلّ ذلك على شيء فإنّه يدلّ على التسرّع العاجل الّذي يؤدّي إلى السطحيّة في معظم الأحيان.

ولا شكّ أيضا في أنّ تعداد المصادر والمراجع يعد معيارا لمعرفة مستوى اهتمام الباحث بالبحث عن المعلومات المنتشرة هنا وهناك، شرط الإفادة من الآراء النقديّة الموجودة فيها بغية تعميق البحث. أمّا إذا كانت زيادة عدد المصادر والمراجع في البحث لأغراض غير ما ذكرنا آنفا، فلا يعتبر عدد المصادر والمراجع عندئذ مزية علميّة، بل العكس يعتبره البعض نقصا علميّا. يقول الأستاذ عبد الحسين زرّين كوب في هذا المجال: "إنّ الباحث الّذي يفرط في ذكر المصادر والمراجع ويستند إليها في كلّ قول متداول ومشهور، كمن يؤدّي اليمين في كلّ كلامه".[1] ويجب الانتباه إلى أنّ ماهيّة الموضوعات تؤثّر في كثرة مصادر البحث ومراجعه أو قلّتها. فعلى سبيل المثال، البحوث الّتي تدرس موضوعا من الأدب القديم تتمتّع بحجم هائل من المصادر والمراجع عادة، أمّا البحوث الّتي تدرس موضوعا أدبيّا جديدا فهي قليلة المصادر والمراجع عادة. كما أنّ الموضوعات النظريّة الّتي يحاول الباحث الحصول على معلومات حولها من المكتبات هي أكثر مصادراً من الموضوعات التطبيقيّة أو العمليّة الّتي تدرس موضوعا ميدانيا. فرغم أنّ هذه الملاحظة تبرّر قلّة عدد المصادر والمراجع لبعض البحوث إلى حدّ ما، إلاّ أنّنا لا نستطيع إغفال دور البحث الواسع والشامل عن المعلومات في إثراء البحث وإغنائه.

ب- تنوّع المصادر والمراجع: إنّ هذا المعيار يعود إلى ماهيّة البحوث ومحاورها وأفكارها الأساسيّة. فعلى الباحث مراجعة مصادر ومراجع في كلّ محور من محاور البحث. ولعلّ خير سبيل لفهم الموضوع الإتيان بنموذج من المقالات المدروسة في هذا المجال. ففي مقالة "رمزيّة السيّاب واستدعاء الشخصيّات القرآنيّة" على سبيل المثال، استفاد الباحث من ١٨ مصدرا ومرجعا. رغم أنّ هذا العدد من المصادر والمراجع قليل إلى حدّ كبير، لكننا، مع ذلك، نرى الباحث قد راجع المصادر والمراجع المتنوّعة حسب زوايا البحث ومحاوره. فاستفاد من كتب ومقالات متنوّعة حول الرمز والرمزيّة وكما راجع مؤلّفات حول السيّاب وشعره، كما أنّه لم يغفل عن الدراسات القرآنيّة أيضا. لذا يمكن القول إنّ الباحث راجع في بحثه هذا مصادر ومراجع متنوّعة رغم قلّة عددها. بالعكس هناك مقالات نرى المصادر والمراجع المستفادة فيها غير متنوّعة رغم كثرتها. فمقالة "الصور الخياليّة في الألقاب الشبيهة بالكنية"، استفاد الباحث من ٤٧ مصدرا ومرجعا، إلاّ أنّه اعتمد على المصادر والمعاجم القديمة فقط وأهمل المراجع النقديّة الحديثة. والأمر نفسه نراه كذلك في مقالة "معايير المدح، دراسة ونقد في ضوء الأدب الإسلامي الملتزم"، حيث اعتمد الباحث على المصادر والمراجع الشيعيّة فقط وأغفل المصادر والمراجع في النقد القديم والجديد. ولعلّ هذا الأمر بالتحديد أدّى إلى شيء من التعصّب في المعالجة والتحليل.

---

[1] - **عبد الحسين زرين كوب**، يادداشتها وانديشه ها، **ص ١٥**.

ج- المصادر والمراجع باللغات الأخرى: لاشكّ في أنّ هذا المعيار يعود إلى البند السابق أيضا، بعبارة أخرى استفادة الباحث من المصادر والمراجع باللغات الأخرى كاللغة الفارسيّة واللغات الأروبّية الأخرى، يدلّ على تنوّع مصادره ومراجعه، ومع ذلك، فقد فضّلنا استقلاله لما فيه من الأهمّية والدلالة على مقدرة الباحث الفائقة في البحث عن مصادر ومراجع متنوّعة باللغات المتعدّدة. فإذا كان التنوّع في البند السابق يتركّز على المصادر والمراجع الموجودة في المكتبة العربيّة، فلا شكّ إذن في أنّ مقدرة الباحث في الاستفادة من المؤلّفات المكتوبة باللغات الفارسيّة والإنكليزيّة والفرنسيّة و... يفتح له آفاقا واسعة من التنوّع والتعدّد في المصادر والمراجع وما فيها من المعلومات والآراء النقديّة الّتي تغني البحث لامحالة وتؤدّي إلى إثرائه. وهذا الأمر بالذات هو ما جعلنا نطرح هذا المعيار مستقلاً عن المعيار السابق.

هذا، ورغم ما ذكرنا آنفا من أهمّية الاستفادة من المصادر والمراجع باللغات المتعدّدة، إلاّ أنّنا لاحظنا مع الأسف الشديد ضعف الباحثين في اللغة العربيّة وآدابها في استفادتهم من الآثار المكتوبة باللغات الأجنبيّة كالإنكليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة. وهذا الأمر يعود إلى عدم تمكّن الباحثين من اللغات الأخرى. وهذا هو الظاهر من مشاهدة قائمة المصادر والمراجع للمقالات المنشورة. إذ تشير العمليّة الإحصائيّة الّتي قمنا بها على ما يقرب من مائة مقالة، أنّ ١١ مقالة فقط تحتوي على عدد قليل من المصادر والمراجع باللغات الأجنبيّة. ويظهر هذا النقص أكثر فأكثر عندما أخذنا بعين الاعتبار ظهور الدراسات النقدية الهامّة في الآداب الأروبّية حديثا.

د- ضرورة الاهتمام بقيمة المصادر والمراجع:

لاشكّ في أنّ جميع المصادر والمراجع المستفادة في البحوث العلميّة لا تتمتّع بمستوى واحد من القيمة العلميّة والمترلة النقديّة. لأنّ المصادر والمراجع تختلف قيمةً باعتبار المترلة العلميّة لمؤلّفيها ومدى صلتها بالموضوع المدروس. فلهذا قسّم بعض الباحثين الكتب المستفادة في البحوث العلميّة إلى المصادر الأساسيّة والمراجع الثانويّة. فالمصادر مؤلّفات أساسيّة قديمة تحتوي على معلومات تاريخيّة وأدبيّة دوّنت من قبل المؤلّفين القدامى باعتبارهم شهود عيان للموضوع، أمّا المراجع هي مؤلّفات ثانويّة أخذت معلوماتها من المصادر الأساسيّة عادة مضيفة إلى تلك المعلومات آراء نقديّة جديدة[١].

هذا وقد اتّفق الباحثون في تقديم المصادر الأساسيّة على المراجع الثانويّة، وأكّد شوقي ضيف على أنّ وجود المصادر يقلّل من أهمّية المراجع. وقد حذّر البعض من مراجعة المراجع الثانويّة لما تقع فيها من

---

[١]- **شوقي ضيف**، البحث الأدبي، **ص ٢٣٧**؛ **محمد عبد المنعم الخفاجي**، البحوث الأدبيّة مناهجها ومصادرها، **ص ٧٥**؛ **علي دلاور**، روشهاى تحقيق در روان شناسى، **ص١٤٩**؛ **George Hubbell**, Writtihg term Papers and Report, **P. 61**؛ **مشكين فام**، البحث الأدبي مناهجه ومصادره، **ص ٢٤**؛ **أهيف سنّو**، محاضرات في منهجية البحث، **٢٠٠١**.

نقص في نقل المعلومات من المصادر الأساسيّة.[١] وفي المقابل يحذّر البعض من الاعتماد على المصادر فقط، ويرى ضرورة الاستناد إلى المراجع الجديدة أيضا.[٢] أمّا نحن فنرى ضرورة الاعتدال بين الرأيين مؤكّدين على ضرورة الاستناد إلى المصادر الأساسيّة والمراجع الثانويّة، لأنّ في المصادر الأساسيّة القديمة شهود عيان وفي المراجع الحديثة آراء نقديّة جديدة.

بناء على ذلك فلا بدّ للباحث أن يقوم بتقويم المصادر والمراجع ويبيّن أهمّها وأكثرها صلة بالموضوع. ولا شكّ في أنّ هذا المعيار هو أهمّ المعايير وأكثرها تعقيدا وصعوبة لدراسة المصادر والمراجع في البحوث العلميّة. فلهذا لا بدّ لنا من الاعتراف بأنّ معرفة جميع المصادر والمراجع المستفادة في البحوث العلميّة صعب جدّا بل مستحيل أحيانا، لكونها تستلزم مطالعة جميع المصادر مطالعة نقديّة متعمّقة ومعرفة المكانة العلميّة لجميع مؤلّفيها. وبناء على ذلك لا بدّ من الاعتراف بأنّنا لا نستطيع الحكم على جميع المصادر والمراجع ومكانة مؤلّفيها حكما قاطعا.

مهما يكن من أمر فإنّ العمليّة الإحصائيّة الّتي قمنا بها على مائة مقالة منشورة في المجلاّت العلميّة، قد أسفرت عن نتائج تدلّ على أنّ ٣٥% من المقالات تتمتّع من المصادر والمراجع المتخصّصة والمرتبطة بالموضوع ارتباطا وثيقا. وفي المقابل ٣١% من المقالات استفادت من المصادر والمراجع غير المتخصّصة وغير المرتبطة بموضوع البحث. وهذه النتائج تدلّ على أنّ البحوث العلميّة لا تزال تحتاج إلى مزيد من اهتمام المؤلّفين بالمصادر والمراجع المتخصّصة والمعتبرة.

وهنا لا بدّ من الاعتراف بأنّ استفادة الباحث من عدد كبير من المصادر والمراجع المختصّة المرتبطة بالموضوع ارتباطا وثيقا، قد تدلّ على أنّ الموضوع مدروس ومكرّر، لذلك يجب على الباحث عندئذ أن يأخذ بعين الاعتبار الملاحظة النقديّة المذكورة في الصفحة الخامسة من هذا البحث، الدالّة على ضرورة الحذر والدقّة في الاطّلاع على معظم ما وصل إليه السابقون في هذا الموضوع ومن ثمّ محاولة نقد آرائهم نقدا عميقا، وإذا ما انتبهوا إلى مواطن الضعف والخلل في البحوث السابقة ووصلوا إلى نتائج جديدة، عندئذ يقومون بنشرها في مقالة علميّة.

ولا يخلو من الفائدة أن نشير أخيرا بعد دراسة المصادر والمراجع المستفادة في البحوث العلميّة إلى ضرورة الالتزام بالأمانة العلميّة وحفظ حقوق الملكيّة الفكريّة عبر الإحالة إلى المصادر والمراجع أثناء النقل والاقتباس وكذلك إلى ضرورة توحيد طريقة الإحالة والإرجاع في الهوامش السفليّة وفي تدوين قائمة المصادر والمراجع في نهاية البحث. وعندنا في ذلك معايير مفصّلة لا ندخل فيها خوفا من الإطالة.

---

[١]- **شوقي ضيف**، البحث الأدبي، **ص ٢٤٦**؛ **على دلاور**، روشهاى تحقيق در روان شناسى وعلوم تربيتى، **ص ١٥٠**.

[٢]- **على باقر طاهرى نيا**، نقد وتحليل مقالات علمى- پژوهشى گروه زبان وادبيات عربى ايران، **ص ١٨**؛ **فرامرز ميرزايى، وهمكاران**، تحليل گزارشگونه مقالات جاپ شده مجلّه انجمن ايرانى زبان وادبيات عربى، **ص ١٦٩**.

٤- معايير التحليل والنقد والاستنتاج

إنّ معيار التحليل والنقد والاستنتاج من أهمّ المعايير في الحكم على قبول البحوث أو رفضها وفي نفس الوقت من أكثرها عمقا وصعوبة لما في هذا المعيار من العملية الفكريّة المعقّدة في إعمال المنطق والفلسفة والتجربة التنظيميّة في وضع كلّ معلومة وكلّ فقرة، بل كلّ جملة في الموضع اللائق بها. فلهذا نرى أنّ معظم البحوث المنشورة تعاني من هذه المشكلة. بحيث يمكن القول أنّنا قلّما نرى بحثا خاليا من نواقص في التحليل والنقد والاستنتاج. وفي ذلك إشارة إلى سيطرة النقص والضعف على البشر عموما، ولعلّ ما نرى عند معظم العلماء والكتّاب من الاعتراف بالنقص في مؤلّفاتهم يعود إلى هذا الأمر.

وبما أنّ رؤية الباحث وأهدافه وكذلك الأسئلة الّتي يرغب الباحث في الإجابة عنها يظهر بوضوح في المقدّمة المنهجيّة للمقالة، وبما أنّ النتائج الّتي توصّل الباحث إليها يظهر بوضوح في خاتمة البحث، فيمكن فهم مستوى التحليل والنقد والاستنتاج من معالجة المقدّمة والخاتمة إلى حدّ كبير إذا كانت المقدّمة والخاتمة منهجيّتين شاملتين على عناصرهما المنهجيّة. أضف إلى ذلك معالجة الاقتباس أهدافه ووظيفته إلى جانب رصد الآراء المتضاربة في قضيّة من القضايا الأدبيّة أو النقديّة ووضع الفريقين الموافقين والمعارضين وأفكارهما وأدلّتهما واحدة تلو أخرى، وكلّ ذلك تمهيدا للمناقشة الدقيقة ومحاولة تبيين أسباب الخلاف بين الفريقين وتحديد مواطن القوّة والضعف في الآراء المتضاربة وأخيرا استنباط نظريّة نقديّة جديدة من قبل الباحث بعد هذه العمليّة الّتي يمكن لنا تسميتها بالتحليل والنقد والاستنتاج. وبناء على ذلك، ولسهولة فهم هذه العمليّة المعقّدة في البحث العلمي، اقتصرنا، في معالجة هذا المعيار، على خمسة محاور، وهي:

أ- المقدمة وظيفتها وعناصرها

كما قلنا قبل قليل تظهر رؤية الباحث وأهدافه بوضوح في المقدّمة المنهجيّة للمقالة، كذلك تظهر النتائج الّتي توصّل الباحث إليها بوضوح في خاتمة البحث، فيمكن فهم مستوى التحليل والنقد والاستنتاج من معالجة المقدّمة والخاتمة إلى حدّ كبير، فلهذا قدّمنا معالجة المقدّمة والخاتمة كمدخل لدراسة مقدرة الباحث في التحليل والنقد والاستتاج.

وقد يظنّ البعض أنّ المقدّمة مجموعة من الملاحظات العامة أو الخاصّة، بينما الحقيقة أنّ المقدّمة المنهجيّة ليست كذلك. المقدّمة في كلّ بحث فقرات تمهيديّة بسيطة وواضحة توضح للقارئ العناصر الأساسيّة للبحث وتسوّغها له، بحيث تبعثه على مواصلة القراءة. المقدّمة تشمل عناصر عدّة، أهمّها:

أوّلاً: تحديد الموضوع: تحديد الموضوع من العناصر الأساسيّة للمقدّمة. فعلى الباحث أن يحدّد موضوعه تحديدا دقيقا في الزمان والمكان، كما عليه أن يسوّغ هذا التحديد الزمكاني.

ثانيا: طرح الإشكاليّة أو الباعث على اختيار الموضوع: طرح الإشكاليّة يقتضي براعة الباحث في جعل القارئ يَطرح على نفسه تلك الأسئلة الّتي طرحها الباحث على نفسه. فالباحث يُبرز، في

الإشكاليّة، أهمّية الموضوع وفائدته ويطرح الأسئلة الّتي يرغب في الإجابة عنها، وهكذا يوضّح سبب اختيار الموضوع للقارئ.

ثالثا: منهج البحث: يجب على الباحث أن يحدّد منهج بحثه ويسوّغ منهجه أيضاً. فلا يكفي أن يذكر الباحث اسم المنهج أو يسمّيه فقط، بل عليه أن يوضّح المنهج المختار وكيفية الالتزام به. كما لا يكفي أن يصف الباحث المنهج الّذي اعتمده في بحثه وكيفية الالتزام به، بل عليه أن يوضّح سبب اختياره دون غيره أيضا.

رابعاً: سابقة البحث أو تقويم المصادر والمراجع الأساسيّة: على الباحث أن يذكر في المقدّمة أهمّ المصادر والمراجع الّتي درست الموضوع سابقا لمعرفة ما وصل إليه الباحثون السابقون. كما يجب على الباحث أن يركّز، عند ذكر سابقة البحث، على أقرب الدراسات من بحثه ويذكر أهمّ النتائج الّتي وصلت إليها تلك البحوث مبيّنا التفاوت بين بحثه والبحوث السابقة.

خامساً: خطّة البحث أو تنظيم المباحث الفرعية: يحدّد الباحث في هذا العنصر محاور البحث وخطّته، كما يسوِّغها أيضا. فيحاول الباحث في المقدّمة أن يسوِّغ تلاحُم الأبواب وتسلسُلها، أي يبيّن أسباب تقديم المباحث وتأخيرها.

إلى جانب هذه العناصر الأساسيّة الخمسة للمقدّمة، هناك عناصر فرعيّة أخرى يمكن أن ترد في المقدّمة أيضا، كإشارات إلى الوجوه الّتي أُهملت في البحث، أو ذكر مشاكل البحث، أو بعض الملاحظات أو الاستدراكات، كالملاحظة الواردة في الفقرة الأخيرة من مقدّمة هذه المقالة.[١]

ب- الخاتمة وظيفتها وعناصرها

قد يرى البعض أنّ الخاتمة هي خلاصة البحث، بينما الوظيفة الأساسيّة للخاتمة هي الإجابة عن الأسئلة المطروحة في المقدّمة وحلّ الإشكاليّة. الخاتمة تتضمّن محورين أساسيّين:[٢] وهما نتائج البحث وفتح آفاق جديدة.

- **المحور الأوّل** وهو الأكبر حجما يتضمّن «أهمّ النتائج» الّتي توصّل إليها الباحث، ترد حسب ورودها في البحث.

- **المحور الثاني** وهو الأصغر حجما يتضمّن «فتح آفاق جديدة». فالباحث من خلال معالجته للموضوع أو للمصادر والمراجع، تكشف له بعض النواحي الّتي تستحقّ البحث في المستقبل، فيلفت

---

[١]- **لمزيد من المعلومات حول المقدّمة وعناصرها، أنظر: عبد الوهاب أبو سليمان،** روش تحقيق علمى در زبان عربى، **ص ١٣٧؛ عبّاس خورشيدى وهمكاران،** روشهاى بژوهش در علوم رفتارى، **ص ٨٣ و ٥٣١؛ غلامرضا خاكى،** روش تحقيق، **ص ٥، على دلاور،** روشهاى تحقيق در روانشناسى، **ص ٣٣٠.**

[٢]- **عبّاس خورشيدى وهمكاران،** روشهاى بژوهش در علوم رفتارى، **ص ٤٥١؛ فرامرز ميرزايى وهمكاران،** تحليل گزارشگونه مقالات مجله انجمن زبان عربى، **ص ١٧١؛ أهيف سنّو،** محاضرات في منهجيّة البحث، **٢٠٠١.**

انتباه الباحثين إليها.

وعلى الباحث أن لا يخلط عناصر المقدّمة والخاتمة بعضها ببعض، فيجب أن يتحاشى الباحث الإتيان ببعض نتائج البحث في المقدّمة، كما يتحاشى الإتيان ببعض عناصر المقدّمة في الخاتمة، مثل «الأمور الّتي أُهملت في البحث» أو «مشاكل البحث». وكما يحسن اجتناب الاقتباس والإحالة في المقدّمة والخاتمة. لأنّ موضع الإحالات هو صلب الرسالة عادةً.

ج- الاقتباس والأخذ عن المصادر والمراجع

سبقت الإشارة أثناء معالجة مصادر البحث وبالتحديد في الصفحة ١١ من هذه المقالة، إلى ضرورة مراجعة الدراسات السابقة لجمع المعلومات والاهتداء بالنتائج الّتي توصّلت إليها تلك الدراسات سابقا. وذلك من أجل تبيين مواطن القوّة والضعف ورفع النواقص وتصحيح الأخطاء المحتملة في الدراسات السابقة حول هذا الموضوع. فمن البديهيات المشهورة أنّ الباحثين يحصلون على معلومات أوّلية عبر مراجعة المؤلّفات السابقة، بغية الشرح والتعليق والتحليل والنقد والاستنتاج. فلا بدّ من الاقتباس لذكر الشواهد الشعريّة والنثريّة للشعراء والأدباء أو الآراء النقديّة للنقّاد وللباحثين تمهيدا للمناقشة أثناء عمليّة التحليل والنقد.

هذا وقد ذكر الباحثون للاقتباس شروطا عدّة أهمّها: ١- عدم الإفراط في كثرة الاقتباسات حتّى لا يؤدّي ذلك إلى تعطيل فكر الباحث واختفاء شخصيته. ٢- أن يقرن المعلومة المقتبسة بالمناقشة والتحليل والتعليق إظهارا لشخصيّته النقديّة ٣- عدم تكرار النصّ المقتبس بكامله بل تكفي الإشارة المختصرة إليه ثمّ الإحالة إلى موضعه السابق. ٤- الدقّة التامّة في النقل والتأكّد من صحّة ما ينقل، حتّى لا يتعرّض النصّ المقتبس إلى التحريف والتشويه. ٥- يجب أن يكون النصّ المقتبس مرتبطا بالموضوع ارتباطا وثيقا، تجنّبا للاستطراد.[1]

وأخيرا على الباحث أن يعرف مواطن الاقتباس ويميّز بين الاقتباس الضروري وغير الضروري كما عليه أن يميّز بين النوعين المباشر وغير المباشر ويعرف مواضع الاقتباس المباشر وغير المباشر. وأن يعرف أنّ الاقتباس لا يأتي لمجرّد الاقتباس فحسب، إنّما يأتي ليكون دليلا وشاهدا على صحّة استنتاج الباحث، وإثباته في ذهن المخاطب وإقناعه.[2] ولا شكّ في أنّ الالتزام بهذه المعايير في الاقتباس يحتاج إلى الممارسة والدقّة والخبرة المنهجيّة الفائقة حقّا.

د- معيار التحليل والنقد

---

[1]- **أنظر: شوقي ضيف**، البحث الأدبي، **ص ٢٦٤؛ أحمد شلبي**، كيف تكتب بحثا أو رسالة، **ص ٩١- ٩٤؛ بتول مشكين فام**، البحث الأدبي مناهجه ومصادره، **ص ٤٢؛ عبد الحسين زرّين كوب**، يادداشتها وانديشه ها، **ص ١١؛ أحد فرامرز قرا ملكي**، روش مطالعات دينى، **ص ١٢٠**.

[2]-**شاكر العامري**، ملاحظات عامّة على كتابة البحوث والمقالات. www.ameri.semnan.ac.ir.

إذا كان المبحث الرابع بمحاوره الأربعة هو أهمّ المباحث وأكثرها صعوبة وتعقيدا كما ذكرنا في بداية هذا المبحث في الصفحة ١٧، فإنّ هذا المحور أي التحليل والنقد هو أيضا أهمّ الأمور وأكثرها صعوبة وتعقيدا من بين الأمور الأربعة الّتي درسناها في هذا المبحث الأخير. وبناء على ذلك يمكن القول إنّ معيار التحليل والنقد هو أصعب مراحل البحث العلمي وأهمّها لما في ذلك من عمليّات فكريّة معقّدة في إعمال العقل والفلسفة والمنطق.

ورغم ما لهذا المعيار من أهمّية وتأثير في الدراسات العلميّة، إلاّ أنّنا لم نجد تعريفا دقيقا وموحّدا للتحليل عند أصحاب الرأي في منهجيّة البحث. فكثيرا ما لاحظنا الخلط بين المفاهيم الثلاثة: التحليل والنقد والاستنتاج. مهما يكن من أمر فإنّ الباحثين قد أشاروا إلى جوانب من التحليل والنقد، خلاصتها أنّ التحليل يعني التنظيم الجديد للمعلومات بعد جمعها، ويعني أيضا التقسيم، والتوصيف، والتفريع، والتنويع، والقياس، والتعليل.[1] فما يمكن استنباطه من هذه التعاريف والمفاهيم هو أنّ عمليّة التحليل تعني مراجعة بطاقات المعلومات للحصول على العناصر والأفكار الموجودة فيها وفرزها وتقسيمها بوضع كلّ معلومة في موضعها الخاصّ على أساس خطّة البحث، وتمييز الآراء المتشابهة من المتفاوتة ثمّ وضع الآراء المتشابهة أو الموافقة إلى جانب والآراء المختلفة أو المتباينة إلى جانب آخر. وبعد هذه العمليّة الّتي تعدّ تمهيدا للنقد، يأتي دور عمليّة النقد وهي البحث عن مواطن القوّة والضعف وتبيين وجوه الصواب والخطأ في الآراء الموافقة أو المخالفة بحرّية علميّة تامّة وبعيدا عن أيّ تعصّب قوميا كان أو دينيا أو مذهبيا.

٥- معيار الاستنتاج والإبداع

يعدّ الاستنتاج والإبداع من المراحل الأخيرة في هذه العمليّة الفكريّة المعقّدة والصعبة كما ذكرنا سابقا في بداية الحديث عن هذا المحور الأخير. بعد عمليّة التحليل والنقد الّتي تنتهي إلى تبيين مواطن الخطأ والصواب في المعلومات المقتبسة من الآراء السابقين واستنتاجاتهم العلميّة، يقوم الباحث بالدفاع عن الآراء الصائبة والإشادة بأصحابها لما بذلوا من جهود في سبيل التقدّم العلمي ويقوم بعد ذلك بتعديل النواقص وتصحيح الآراء الخاطئة، لتنتهي هذه العمليّة أخيرا إلى الإتيان برأي جديد في موضوع البحث. وهذا الرأي الجديد في الحقيقة إجابة علميّة عن السؤال الأساسي المذكور في مقدّمة البحث. وهذه العمليّة الفكريّة هي الّتي يمكن تسميتها بالاستنتاج والإبداع أو الإتيان بجديد. ولاشكّ في أنّ كلّ هذه العمليّات بدءاً من تبيين الخطأ والصواب ومرورا بالتعديل والتصحيح ووصولا إلى الاستنتاج والإتيان بالجديد، لا بدّ أن تكون مدعومة بالأدلّة المنطقيّة والبراهين العقليّة، حتّى يتمكّن الباحث من

---

[1] – انظر: **غلامرضا خوى نژاد**، روشهاى پژوهش در علوم رفتارى، **ص ٨٣**؛ **عبّاس خورشيدى وهمكاران**، روشهاى تحقيق در روانشناسى وعلوم رفتارى، **ص ٣٨٧**؛ **غلامرضا خاكى**، روش تحقيق: با رويكردى به پايان نامه مويسى، **ص ٣١٠**.

إقناع القارئ في محاولته العلميّة.

وخلاصة القول في هذا المجال أنّ عمليّة التحليل والنقد والاستنتاج في كلّ مبحث من مباحث المقالة لا بدّ أن تبدأ بالتمهيد المنهجي، فاقتباس الشواهد من النصوص الشعريّة أو النثريّة، ثمّ اقتباس آراء الباحثين والناقدين حول الموضوع أو حول النصوص المقتبسة، ثمّ يأتي شرح مختصر للشواهد المقتبسة من النصوص والآراء، ثمّ التحليل والنقد والاستنتاج والإتيان بالجديد، على الطريقة المذكورة آنفا في المحورين الأخيرين من هذا المبحث.

ويُنصح الباحثون باجتناب الإسهاب والاستطراد والإطالة غير الضرورية، وكذلك الالتزام بالوحدة الموضوعيّة والتسلسل المنطقي والسير التدريجي للوصول إلى الهدف المنشود في محاولة علميّة منهجيّة.

الخاتمة

درسنا في هذه المقالة ومحاورها الأربعة معايير المنهجيّة النقديّة لنشر المقالات في المجلات العلميّة، وخاصّة مجلّة «دراسات في اللغة العربيّة وآدابها». وقد تمّ التركيز في المحاور الأربعة على الخطوات العمليّة الهامّة للالتزام بالمعايير المنهجيّة في كتابة المقالات، وهي: اختيار الموضوع وصياغة العنوان، وتبويب الموضوع وتخطيطه، ومصادر البحث ومراجعه، وأخيرا التحليل والنقد والاستنتاج.

أمّا النتائج الّتي توصّلنا إليها فهي فتدلّ على أنّ كثيرا من البحوث والدراسات المنشورة في الكتب والمجلّات تعاني من نواقص منهجيّة ونقديّة كثيرة. وهذا ما نقوله بعد دراسة نقديّة وعمليّة إحصائيّة قمنا بها على أكثر من مائة مقالة منشورة في المجلات العلميّة. ذلك لإنّ الالتزام بالمعايير المنهجيّة والخصائص النقديّة في البحوث العلميّة يحتاج إلى مزيد من الدقّة والتعمّق والممارسة من قبل الباحثين.

اختيار الموضوع كخطوة أولى في عمليّة البحث، حيث يجب على الباحث اختيار موضوعات جزئيّة محدودة وجديدة ومفيدة، كما يجب عليه في صياغة عنوان البحث الالتزام بالاختصار والوضوح. أمّا في تبويب الموضوع كخطوة ثانية فيحتاج الباحث إلى معرفة عناصر الموضوع وجوانبه وزواياه الخفيّة عبر جمع المعلومات، ومن ثمّ وضع كلّ عنصر أو زاوية في عنوان مستقلّ متّبعا في ذلك التسلسل المنطقي للمباحث الفرعيّة والعناوين الداخليّة. وفي البحث عن المصادر والمراجع لا بدّ للباحث الاهتمام بالمراجعة الواسعة والشاملة للوصول إلى حجم كبير من المعلومات من المصادر الأساسيّة القديمة والمراجع الحديثة مع الأخذ بعين الاعتبار العدد والتخصّص والقيمة والتنوّع. وأخيرا يُعتبر المحور الرابع، أي التحليل والنقد والاستنتاج، من أهمّ المحاور وأكثرها عمقا وصعوبة لما فيها من العملية الفكريّة المعقّدة في إعمال المنطق والفلسفة والتجربة التنظيميّة، فلا بدّ للباحث من فرز المعلومات وتمييز الآراء المتشابهة والمتفاوتة تمهيدا لعملّية النقد وتبيين وجوه القوّة والضعف والصواب والخطأ في الآراء المتضاربة. للإتيان برأي جديد مدعوم بالأدلّة المنطقيّة والبراهين العقليّة، إقناعا للقارئ.

هذا كلّ ما استطعنا الحصول عليه من خلال البحث في المصادر والمراجع حول المعايير المنهجيّة والنقديّة لكتابة البحوث ونشر المقالات في المجلاّت العلميّة وخاصّة مجلّة **دراسات في اللغة العربيّة وآدابها**. لذلك ندعو الزملاء الباحثين بالالتزام بهذه المعايير المنهجيّة والنقديّة المذكورة باختصار في هذه المقالة، إلى جانب الالتزام بالمنهجيّة الشكليّة والمعايير الفنّية الّتي تحدّدها كلّ مجلّة على حدة، متمنّين توحيد هذه المعايير الشكليّة والفنّية المعتمدة في المجلات العربيّة الصادرة في إيران في المستقبل القريب.

قائمة المصادر والمراجع

أ- المراجع العربيّة:

۱- الجبوري، يحيى وحيد، **منهج لبحث الأدبي وتحقيق النصوص**، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتب العلميّة، ۱۹۸۹م.

۲- الخفاجي محمد عبد المنعم، البحوث الأدبيّة مناهجها ومصادرها، **لا طبعة، بيروت: دار الكتاب اللبنانيّة، (د.ت).**

۳- سنو، أهيف، **محاضرات في منهجيّة البحث**، بيروت، جامعة القدّيس يوسف، معهد الآداب الشرقيّة، ۲۰۰۱م.

٤- شلبي، أحمد، **كيف تكتب بحثاً أو رسالة**، الطبعة الثامنة، القاهرة: مكتبة النهضة المصريّة، ۱۹۷٤م.

٥- صابرى، علي، **المنهج الصحيح في كتابة البحث الأدبي**، جاب اوّل، تهران: انتشارات شرح، ۱۳۸٤هـ.ش/۲۰۰٥م.

٦- ضيف، شوقي، **البحث الأدبي : طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره**، الطبعة السابعة، القاهرة: دار المعارف، ۱۹۷۲م.

۷- مشكين فام، بتول، **البحث الأدبي؛ مناهجه ومصادره**، جاب دوّم، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸٦هـ.ش./۲۰۰۷م.

۸- ابن الخطيب، لسان الدّين، **الديوان**، تحقيق وتقديم د. محمّد مفتاح، الطبعة الأولى، الدّار البيضاء: دار الثقافة، ۱۹۸۹م.

۹- عليان، ربحي مصطفى وعثمان محمد غنيم، **مناهج وأساليب البحث العلمي**، الطبعة الأولى، عمّان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ۲۰۰۰م.

ب- المراجع الفارسيّة:

۱- أبو سليمان، عبد الوهّاب إبراهيم، **روش تحقيق علمى به زبان عربى ومنابع پژوهشهاى عربى وتاريخى**، ترجمه محمد باقر حسينى ومليحه طوسى، جاب اول، مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسي، ۱۳۸۷ هـ. ش./۲۰۰۸م.

۲-اژه اى، جواد وهمكاران، **چگونه بنويسيم: روش نگارش مقالات پژوهشى وشيوه نگارش فارسى**، جاب اوّل، تهران، نشر سماد، ۱۳۸۲هـ.ش./۲۰۰۳م.

٤- خاكى، غلامرضا، **روش تحقيق : با رويكردى به پايان نامه مويسى**، جاب سوم، تهران: انتشارات بازتاب، ۱۳۸٦هـ. ش./۲۰۰۷م.

٥- خورشيدى، عبّاس، غندالى شهاب، وموفّق فرشيد، **روشهاى پژوهش در علوم رفتارى**، جاب اوّل، تهران: انتشارات نوين ، ۱۳۷۸ هـ. ش./۲۰۰۸م.

٦- خوى نژاد، غلامرضا، **روشهاى پژوهش در علوم تربيتى**، جاب سوم، تهران: انتشارات سمت، ۱۳۸٥هـ.ش./۲۰۰٦م.

٧- داور بناه، محمّد رضا، **جستجوی اطلاعات علمی پژوهشی در منابع چاپی والکترونی**، جاب اول، تهران، دبيزش، ١٣٨١ه.ش./٢٠٠٢م.

٨- دلاور، علی، **روشهای تحقیق در روان شناسی وعلوم تربیتی**، جاب اوّل، تهران: انتشارات پيام نور، ١٣٨٥ه.ش./٢٠٠٦م.

٩- زرّين كوب، عبد الحسين، **تحقيق درست : یاداشتها واندیشه ها**، جاب سوم، تهران: انتشارات جاويدان، ١٣٥١ه.ش/١٩٧٢م.

١٠- قرا ملكى، أحد فرامرز، **روش مطالعات دينی**، جاب اول، مشهد: انتشارات دانشگاه علوم اسلامی رضوی، ١٣٨٥ه.ش./٢٠٠٦ م.

١١- نادرى، عزّت الله وسيف نراقى، مريم، **روشهای تحقیق در علوم انسانی**، جاب بنجم، تهران: انتشارات بدر، ١٣٧٢ه.ش./ ١٩٩٣م.

ج- المراجع الإنكليزيّة:

1- Hubbell, George Shelton, **Writing Term Papers and Reports**, New York: Barnes and Noblel, 4th edition.

2- Kesse Lman – Turkel, Judi and Franklynn Peterson, **Research Shortcuts**, Chicago: contemporary books, inc. 1982.

د- المقالات الفارسيّة:

١- اصلانى، امير، مرتضوى سرمد فرشاد، «تحليلى بر روند مجلّه بيابان»، **مجلّه بيابان**، ج ١٠، شماره ٢، ١٣٨٤ه. ش./٢٠٠٥م، ص ٤٧-٦٣.

٢- عسكري، صادق، «نقدی بر انتخاب موضوع و عنوان مقاله در مجلات علمی – پژوهشی زبان و ادبيات عربی»، **مجله زبان وادبيات عربی**، دانشگاه فردوسی، شماره ٢، بهار ١٣٨٩ه.ش / ٢٠١٠م، ص ٩٧- ١١٨.

٣- ....، «نقدي بر مباحث فرعی وعنوان های داخلی مقالات علمی – پژوهشی زبان و ادبيات عربی»، **مجله انجمن ايرانی زبان و ادبيات عربی**، شماره ١٨، بهار ١٣٩٠ه.ش / ٢٠١١م، ص ٩٥- ١٢٩.

٤- طاهرى نيا علی باقر وبخشى مريم، "سنجش توليدات علمی گروه زبان وادبيات عربی ايران"، (مقالات علمی بژوهشی از سال ١٣٨٦ – ١٣٨٢)، **مجلّه انجمن زبان وادبيات عربی**، شماره ١٣، زمستان ١٣٨٨ه. ش./٢٠٠٩م، ص ١٠٣ – ١٢٨.

٥- لطف آبادى، حسين، "توليد علم ومقالات علمی بژوهشی علوم انسانی در ايران"، **فصلنامه نوآوری های آموزشی**، شماره ٦، ١٣٨٢ه. ش./٢٠٠٣م، ص ٨٣- ٩٦.

٦- ميرزايى، فرامرز و بروينى خليل و سلبمی علی، «تحليل گزارشگونه مقالات جاب شده مجلّه انجمن ايرانی زبان وادبيات عربی»، **مجلّه انجمن زبان وادبيات عربی**، شماره ١٠، بايیز وزمستان ١٣٨٧ه. ش./٢٠٠٨م، ص ١٦٥- ١٨١.

ه- الموقع الإنترنتي:

١- العامري، شاكر، **ملاحظات عامّة على كتابة البحوث والمقالات العلميّة**، www.ameri.semnan.ac.ir ١٤/٨/٩٣.

صورة الذات والآخر في رواية «سووشون» *

الدكتورة ليلا قاسمي[1] - الدكتورة فاطمة كاظم زادة[2]

الملخّص

رواية "سووشون" لسيمين دانشور هي من أهمّ الروايات الفارسية التي كتبت حتى الآن، حيث عُرضت فيها فترةٌ مهمّةٌ من حياة إيران السياسية والتاريخية (في الأربعينيات)، وأشارت إلى حضور الأجانب فيها.

لقد كثُرت صورة الآخر سواء الغربي أم الشرقي في رواية "سووشون"؛ حيث نلاحظ فيها صورة مشوّهة جداً للآخر الإنجليزي وحلفائه المستعمرين الذين احتلوا بعض مناطق إيران الجنوبية، ونهبوا أموال الشعب. أما بالنسبة إلى إيرلندا، فمع أنها بلد أوروبي إلاّ أنّها كانت تتمتع بصورةٍ إيجابية إلى حدّ ما في أذهان شخصيات الرواية. لقد رسمت دانشور في "سووشون" صورة سلبية للهنود المرتزقة وغير المتحضرين. وإنّ الأنا التي تتجلّى في شخصية "يوسف" بطل الرواية هي ذات الإنسان الإيرانيّ الواعي الذي يناضل من أجل الحرية والاستقلال، ويستشهد في سبيل الوصول إلى أهدافه السامية.

كلمات مفتاحية: الصورة، الأجنبي، الغربي، الذات، سووشون، الإنجليز.

المقدمة

من ينعم النظر في جدلية "الأنا" و"الآخر"، يجد أنها مسألة عريقة في تاريخ الفكر البشري، ولكن هذه المسألة أصبحت أكثر حضوراً وإلحاحاً، ولاسيما في العقود الأخيرة؛ إذ تشهد بلدان كثيرة صراعات عرقية وطائفية، وسمت الفترة الأخيرة من القرن العشرين، على الرغم من انفتاح البلدان، بعضها على بعض،وتطور وسائل الاتصال، وثورة المعلومات التي جعلت من الكرةالأرضية قرية صغيرة.

يشعر "الأنا" منذ بدايات حياة الإنسان بعلاقته بـــ"الآخر"، ومن ثم تنشأ سلسلة من الثنائيات: "الأنا" و"الآخر"، وهنا وهناك، والعدو والصديق ...إلخ. وهذه الثنائيات تعين الحدود بين "الأنا"

* - هذه المقالة مستخرجة من مشروع بحث.

[1] -أستاذةمساعدة في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة آزاد گرمسار.(كاتبة مسؤولة) leila03ghasemi@yahoo.com
leila03ghasemi@yahoo.com

[2] - أستاذة مساعدة في جامعة العلوم والمعارف القرآنية بطهران.

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٠/٠٨هـ.ش= ٢٠١٣/١٢/٢٩م تاريخ القبول: ١٣٩٣/١٠/٢٨ هـ.ش= ٢٠١٥/٠١/١٨م

و"الآخر". هذه هي الصورة التي تتشكل في ذهن الإنسان عن "الآخر"، وترتبط تلك الصورة بالمصالح المختلفة، وزمن الاتصال، وكيفيته، ومداه، يمكن لها أن تتغير بمرور السنين واختلاف الظروف.

إذن، ينبغي الاعتراف بوجود علاقة بين الذات و"الآخر"؛ إذ لا يمكن فهم الذات من دون "الآخر"، حيث يصبح "الآخر" شرطاً لتحرر الذات من ذاتيتها، ولا تتحقق الذات في الواقع إلّا بالتفاعل مع "الآخر"، بمعنى أنّ الذات ليست باستطاعتها أن تتخلّص من "الآخر" في ثقافتها ولا في أدبها. ومع أنّ الثقافة أمر فردي، ولكنها لا تشكّل إلا من خلال تفكيك الأنا، وضربه في الثقافات الأخرى".

هدف هذا البحث هو دراسة صورة الآخر في رواية "سووشون" للروائية الإيرانية الشهيرة سيمين دانشور، حتى يكون البحث خطوة لتبيين صورة الآخر الأجنبي، ومن ثمّ الوصول إلى فهم كامل للهوية الإسلامية والإيرانية وثقافتهما في فترة من تاريخ إيران. كما أنه يلقي الضوء على كيفية تفاعل الأنا مع الآخر، وأن تلمس مجمل الأفكار والقيم التي تشكل وجدان الشعب الإيراني.

أما بالنسبة إلى **أهمية البحث** فنقول إن الهوية ووعي الذات هما من أهم الموضوعات التي انشغل بها مفكّرو العصرالحديث. وهذه الذات لديها توأم لا يفترق عنها، ولا يمكن تعرّفها من دونه؛ وهو الآخر.

هذا البحث يمهّد الأرضية لدراسة الآخر في الرواية الإيرانية، ويعطي الآخر حقّه كما يعطي الذات حقّها. أما اللقاء بين الأنا والآخر فإنه يشكل قضية فنية أدبية، فقد كان لهذا اللقاء تأثيراته الكثيرة في الأدب بشكل خاص ليكون بالنتيجة موضوع الدارس المقارن[1].

ومن بين الأجناس الأدبية يبقى واضحاً أنّ الفن الروائي يعنى بنقل وجدان الواقع أكثر من كل الأجناس الأدبية الأخرى. من ثم فقد اخترنا رواية "سووشون" الفارسية من بين كل الروايات التي بين أيدينا؛ لأنها من عيون الأدب الفارسي، ودُرست في كثير من البحوث العلمية، لكنها أغفلت من وجهة الصورولوجيا، ونرى أنّ من حقها أن تُتناوَل في مثل هذا البحث أيضاً. وجدير بالذكر أن المقتبسات من الرواية، هي ترجمة من الفارسية إلى العربية.

لقد تمّ الاعتماد على **المنهج التحليلي** مع محاولة تبيين شروط التعبير عن "الآخر"، وهي الإطار المكاني – الزمني، جسد "الآخر"، ومنظومة قيمه، ومظاهر ثقافته بالمعنى الأنتربولوجي، وطرائق حياة الشعوب، والدين، والمعتقدات، واللباس، والعادات، والتقاليد ....إلخ قدر الإمكان. كما أُعتمد في هذه الدراسة على المدرسة الأمريكية، كما كان الاهتمام والتعامل مع البعد الجوهري والأساسي للأدب، أي مع بنيته الجمالية وليس علاقة التأثير والتأثر والبعد التاريخي، كما استعانت بالمدرسة

[1] -انظر: نجم عبدالله كاظم، **الرواية العربية المعاصرة والآخر**، ص٦٣.

السلافية أو المادية الجدلية لتبيّن العوامل التاريخية والمؤثرات الأجنبية في المضمون والنمط في رواية "سووشون" بحسب الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية لإيران.

وقصدنا من مفهوم الصورة كل صورة تنبثق عن إحساس. وبما أنّ الأنا حين تنظر إلى الآخر لا تنقل صورته فقط؛ بل تنقل صورتها الذاتية أيضاً، مهما كان ضئيلاً بالأنا بالمقارنة مع الآخر، والصورة هي إذن تعبير، أدبي أو غير أدبي، عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي[1]. أي أنّ الصورة هي عرض لواقع ثقافي يستطيع من خلالها الفرد أو الجماعة الذين شكلوها أن يكشفوا أو يترجموا الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقعون ضمنه. وتعني الصورة في بحثنا هذا الصورة الذهنية والقومية التي تُقدّمها الرواية للشعوب الأخرى، وقدرة الرواية على التمثيل، وعرض الصورة بنجاح، مرهون بكونها صادقة. وبالمجمل، الصورة تعبر عن صاحبها وأغراضه أكثر مما تعبر عن حقيقة الآخر[2]. والآخر بالنسبة إلى الذات الإيرانية — في بحثنا هذا – هو الذي لا ينتمي إلى دائرة الثقافة الفارسية.

وغني عن القول، إنّ الرواية والقصة الإيرانية لم تعالج من حيث صورة "الآخر" إلا في كتب معدودة ومنها: "صورة العرب في الأدب الفارسي" لـــجوليا بلندل سعد و"في مرآة الإيراني" لـــمحمد رضا قانون پرور، ولا نستبعد وجود دراسات نقدية كثيرة حول رواية "سووشون" نحو: "دراسة تجليات الحرب في رواية سووشون لسيمين دانشور ورواية أسير البراري لدوريس ليسنج في ضوء نقد شوالتر النسوي "لـــليلي جمالي، "تحليل رواية سووشون من حيث العناصر الحماسية" لإبراهيم رنجبر، "تحليل السرد في رواية سووشون " لـــحسينعلى قبادى، "حصة سيمين دانشور في كتابة القصة الإيرانية" لـــمحمد رضا قانون پرور... إلخ، رغم ذلك يمكن القول إن دراسة صورة الآخر في رواية "سووشون" لم يتناوله باحث حتى الآن.

دانشور وروايتها

وُلدت سيمين دانشور في مدينة شيراز عام ١٩٢١، حيث درست في مدارسها، ثم سافرت إلى مدينة طهران لمتابعة الدراسة الجامعية حتى حصلت على الدكتوراه في الأدب الفارسي عام ١٩٤٩ من جامعتها. تزوجت عام ١٩٥٠من جلال آل أحمد، الكاتب الإيراني الذي ظل رفيق حياتها حتى سنة ١٩٦٩ التي توفي فيها.

---

[1]– انظر: دانيل هنرى باجو، **الأدب العام المقارن**، ص ٩١.

[2]– انظر: نادر كاظم، **تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، ص ٤٧.

كتبت دانشور روايات وقصص قصيرة متعددة. ومن أهمّ قصصها القصيرة: "النار المنطفئة" (آتش خاموش)، "مدينة كالجنة" (شهري چون بهشت)، " على من أسلّم؟" (به چه كسى سلام كنم؟). و من أهمّ إنتاجها الروائي روايات : "سووشون"، و"جزيرة الحَيرة" (جزيره سرگرداني)، و "الحادي الحائر" (ساربان سرگردان). كما كتبت دانشور أيضاً كتاباً عنوانه "غروب جلال" ، تتحدث فيه عن حياة جلال آل أحمد وموته.

استمدت دانشور موضوعات كتاباتها من الحياة الواقعية، وكانت نتاجاتها تتناسق مع واقع الحياة تناسقا جيدا، وهي قادرة على تصوير دقائق المجتمع الإيراني في قصصها. وأدبها لم يكن مختصاً بالنساء بمعنى الكلمة، رغم أنّ عدد البطلات في قصصها أكثر من عدد الأبطال، كما صورت في "سووشون" حياة النساء في شيراز أو في القرى المحيطة بها.

سووشون بمعنى مأتم سياوش، وسياوش من أبطال الملحمة الإيرانية الشهيرة "الشاهنامه"، وهو رمز للمظلوم ومن يُقتل من دون ذنب. ورواية "سووشون" هي قاعدة انطلاق دانشور للحركة في مدار الواقعية والأدب النسوي، إذ تتجلّى فيها إيجابية دور المرأة. وقد عُدّت "سووشون" من أفضل الروايات الفارسية، وتُرجمت إلى سبع عشرة لغة، وتجاوزت عدد نسخها المنشورة ٤٠٠ ألف نسخة حتى الآن، حيث يقول الدكتور شفيعي كدكني عنها: "تحتل رواية "سووشون"، إذا لم نقل المكانة الأولى، المكانة الثانية أو الثالثة في الرواية الفارسية"[١].

الكاتبة كانت قد صوّرت الرواية في ذهنها قبل كتابتها بخمسٍ وعشرين سنة، حيث تؤكد الكاتبة أنّ ذلك كان في أثناء وجود جيش بريطانيا وقوى الحلفاء في مدينة شيراز بين سنتي ١٩٤٢-١٩٤٣ عندما كانت تدرس في مدرسة بريطانية، وتقول الكاتبة إنّ هذا كلّه جعلها تكتب رواية "سووشون" في ذهنها منذ تلك الفترة.

تدور أحداث رواية "سووشون" حول وجود القوات البريطانية في شيراز، وتعكس التبعات السلبية لهذا الوجود. وقد توزعت الرواية في ثلاثة وعشرين فصلاً يسرد أحداثها السارد المشاهد المشارك.

ملخّص الرواية

تبدأ الرواية بمشهد حفلة زواج ابنة حاكم شيراز، حيث جرت الأحداث في بداية الحرب العالمية الثانية، في جنوب إيران، المنطقة التي كان قد دخلها الإنجليز قبل زمن الرواية، لكنهم خرجوا منها، ثم

---

[١] - يعقوب آژند، **ادبيات نوين ايران**، ص ٣٦٣.

عادوا إليها مرة أخرى وأنزلوا قواهم. تظهر معظم شخصيات الرواية وأبطالها في هذه الحفلة: "يوسف"، "زري"، "مستر سنجر"، "عزت الدولة"، "ملك ماهون" و ...

تبدأ القصة بحوار بين أبطال الرواية حول الموضوعات السياسية والاجتماعية من الفصل الأول، ويستمر هذا الحوار أكثر حدّة و شدّة وتعقيداً في الفصول القادمة.

يشتري الجيش الأجنبي ما يحتاج إليه من المؤن من فلاحي شيراز، لكنه يحتاج إلى أكثر من ذلك، وهذا ما سبّب المجاعة في الجنوب، فصار الحكّام ومسؤولو الحكومة عملاءَ للأجانب، وسيطرت القبائل المحلية. يحاول "يوسف" وبعض أصدقائه مثل "ملك رستم" و"ملك سهراب" أن يفهّموا القبائل ظروف البلد السياسية الخطرة. كما أنهم تعاهدوا على بيع منتجاتهم لأهل بلدهم فقط، لكن بعض الضالين (الذين يتعاملون مع الآخر المحتل) مثل "خان كاكا"، و"عزت الدولة" ظلوا يبيعون منتجاتهم الزراعية للأجانب، وحاولوا تشجيع "يوسف" على ذلك، لكنّه كان يرفض الإنذارات، ويقاوم المخاطر، فكان الموت جزاءه في النهاية. ويختص الفصل الأخير من الرواية بمراسم تشييع جثمان "يوسف"، لكن التأبين يختلّ بمداخلة مأموري الحكومة، حيث أُجبرت العائلة على أن تدفن "يوسف" في مقبرة غير مقبرتها، من دون أن يصلّوا على جثمانه، أو يطوّفوا به، أو يكتبوا على قبره شيئاً. وتنتهي الرواية بشعر من "ملك ماهون الإيرلندي" وهو يؤكد بأن الحرية سوف تصل قريباً.

مفهوم الصورة

مفهوم الصورة الأكثر إبهاماً يستدعي تحديداً يمكن صياغته على النحو الآتي: كل صورة، كيفما كان حجمها، ترتبط بوعي بـــ "أنا" في علاقتها بالآخر، وبالـــ"هنا" في علاقته بالـــ"هناك"، وتصبح الصورة، من ثمة، نتيجة لبعد دال بين واقعين ثقافيين. كما تمثّل الصورة واقعاً ثقافياً يكشف، بواسطته، الفرد أو الجماعة المكونة له أو المتقاسمة والمروجة له عن الفضاء الأيديولوجي الذي يتموضع داخله[١].

وتعرض الصورة –أيضاً– الواقع الثقافي المتجسّد من خلال الفرد أو الجماعة التي شكلتها. والفرد أو المجتمع هو الذي يكشف أو يترجم الفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي يقع ضمنه: "إننا نرى أنّ الخيال الاجتماعي، الذي سنتناوله، مطبوع بثنائية قطب عميقة: الهوية مقابل الغيرية (ما يخصّ الآخر مقابل الأنا)، وتُواجه هذه الغيرية بوصفها تعبيراً مناقضاً ومكملاً بالنسبة للهوية"[٢].

١– انظر سعيد علوش، **مكونات الأدب المقارن في العالم العربي**، ص ٤٨.

٢– مجموعة من المقارنين الفرنسيين، **الوجيز في الأدب المقارن**، ص ١٤٧.

وأما في الدراسات النفسية الحديثة فيستخدم مفهوم "المتخيلات" على نحو أوسع، ويتجاوز الأبعاد الفردية ليصل إلى الأبعاد الثقافية الجماعية، ويوكد أن المتخيلات الفردية مرتبطة بالأنماط التي يمكن تمييزها في الأنساق الثقافية التي تحكم سلوكات الأفراد، وتنظم فعالياتهم النفسية والاجتماعية. والمتخيل يصف الصور في مرآة المجتمعات، ويرسم صورة واضحة لهوياتها الثقافية، ولهذا يمكن أن نقول: إنّ المتخيل الثقافي هو بمرتبة الإطار المرجعي لهوية المجتمع الثقافية، ومجموعة من الصور، والمرويات، والقيم، والرموز المتداخلة فيها، وأما العملية التي يتشكل المتخيل بواسطتها فتسمى "التمثيل"[١].

والتمثيل (الصورة) ليس صورة بالمعنى البلاستيكي والفني؛ إنها ليست أيقونة، ولكنها غالباً فكرة، ورمز، وعلامة. وهذا التمثيل ليس بالمعنى التشابهي، ولكن بالمعنى المرجعي (الصورة مناسبة بالرجوع إلى فكرة، وخطة، ومنظومة من القيم السابقة على العرض)[٢]. والتمثيلات ومجموع الصور التي يكوّنها المتخيل عن الآخرين، ذات تأثير قوي على مجريات الأحداث في الواقع، وعلى نوع العلاقة القائمة بين الجماعات، بل إنّ للتمثيلات دوراً في تشكيل الواقع، وتحويل التمثيل الذي "هو في الوقت ذاته تحويل للعالم الاجتماعي ذاته وذلك لأنّ العالم هو تمثيل له"[٣].

بدأ الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو علم دراسة الصورة الأدبية أو دراسة التمثيلات الأدبية "للآخر" (أو الصورولوجيا: **Imagologie**). وإن دراسة التمثيلات الأدبية "للآخر"، ومواجهتها بتمثيلات الذات تشكل منحىً جديداً ومثمراً في الدراسات النقدية، ويشكّل في الوقت نفسه مساهمة قيّمة في حوار الثقافات[٤].

تدلّ دراسات الصورة على أن صورة أي شعب في آداب الشعوب الأخرى غالباً ما تكون مشوّهة، إما إيجابياً، أوسلبياً، وهو تشويه يعبّر عن تناقضات اجتماعية وسياسية وثقافية بين الشعوب. فمثال الصور المشوّهة سلبياً هو صورة العرب والمسلمين في آداب العصور الوسطى الأوروبية التي كانت صدى أدبياً للصراع الديني، والسياسي، والعسكري الذي احتدم بين أوربا المسيحية والشرق الإسلامي في ذلك الزمان. ومثال الصور المشوّهة إيجابياً هو صورة الشرق في الأدب الرومانسي الأوربي،

---

[١]- انظر نادر كاظم، **تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيّل العربي الوسيط**، ص ٣٧-٣٩.

[٢]- انظر مجموعة من المقارنين الفرنسيين، **الوجيز في الأدب المقارن**، ص ١٥١.

[3]-Pierre Bourdieu: Language and Symbolic Power, trans: Gino Raymond and Matthew Adamson, Polity press, Cambridge, 1991, p 133.

[٤]- انظر عبده عبود، **الأدب وحوار الحضارات**، مجلة المعرفة، ص٣٣.

وصورةألمانيا النازية في بعض الأعمال الأدبية العربية التي كانت تعبيراً عن رغبة عربية في ظهور حليف أوربي قويّ، يساعد العرب في التصدي للخطر الصهيوني الزاحف على فلسطين، فهي صور تعبّر عن حاجة ثقافية في الأدب الذي ظهرت فيه تلك الصور. وتقوم الدراسات الأدبية المقارنة، الصورائية، باستقصاء صور الشعوب في آدابها، وتحلل مضامينها الفكرية، وتبيّن مواضع التشويه فيها، وأنماطه، والخلفيات التاريخية، والمصالح الاجتماعية والثقافية الكامنة وراء تلك الصور المشوّهة. ولا تكتفي الدراسات الصورائية بالتحليل المضموني للصور، بل تدرس أيضاً جوانبها الفنية والجمالية، وهكذا يساهم الأدب المقارن في فهم صور الشعوب التي تنطوي عليها الآداب، وفي تصحيحها وتحييد آثارها السلبية، وتلك مساهمة كبيرة في حوار الحضارات[١].

الآخر

إنّ اكتشاف "الآخر" وأقسامه عملية ممتدة في الزمان ولا تتوقف أبداً، وذلك بسبب التفاعل الإنساني بين الأمم، والشعوب، والثقافات في أوقات السلم والحرب على السواء. وتمثيل "الآخر" مهمة شاقة تستلزم درجة من التقدم في الوعي والماديات معاً، ولهذا لا تستطيع أيّة ثقافة تمثيل الآخرين إلا إذا وصلت إلى مستوى عالٍ في المستويين السياسي والاجتماعي. و"بين الأنا والآخر علاقة جدلية لا ينبغي إلغاؤها أو تجاهلها والسكوت عنها، فعلاقة كل واحد منها بالآخر هي ثنائية قائمة في طبيعة الحياة، يعدّ كل شطر منها شرطاً لوجود الشطر الآخر وفهمه ووعيه والاعتراف به"[٢].

وتبيين مفهوم "الآخر" يحتاج إلى الإجابة عن السؤال الآتي: من نحن؟، والشرط الوحيد لوجود "الآخر" هو وجود "أنا"، و"الأنا" تحتاج إلى الوعي لكي تجسد كذات، وهذا سؤال عن الهوية. ومن البديهي أنّ الوعي هو المحدّد الرئيس "للآخر". ولا يتشكل وعي الإنسان بصورة حقيقية إلا حين يبدأ علاقته بـــ"الآخر" الذي يعد نقيضاً ومكملاً "للأنا".

فلهذا، ينبغي الاعتراف بوجود علاقة بين الذات و"الآخر"؛ إذ لا يمكن فهم الذات من دون "الآخر"، حيث يصبح "الآخر" شرطاً لتحرر الذات من ذاتيتها، ولا تتحقق الذات في الواقع إلّا بالتفاعل مع "الآخر"[٣]. بمعنى أنّ الذات ليست باستطاعتها أن تتخلّص من "الآخر" في ثقافتها ولا في

١- انظرالمرجع السابق، الصفحة نفسها.

٢- حسين العودات، **الآخر في الثقافة العربية**، ص ١٩.

٣- انظر المرجع السابق، ص٢١.

أدبها. وتبقى الإجابة عن السؤال: من هو "الآخر"؟ وما هي المعايير التي تحدد "الأنا" و"الآخر"؟ أ هي معايير دينية، أم ثقافية، أم اجتماعية، أم تاريخية، أم سياسية؟

إنّ دراسة التمثيلات الأدبية لـــ"لآخر"، ومواجهتها بتمثيلات الذات تشكل منحىً جديداً ومثمراً في الدراسات النقدية، ويشكّل في الوقت نفسه مساهمة قيّمة في حوار الثقافات[١]. ومن البديهي أن يكون الوعي هو المحدد الرئيس للآخر، والقادر على تصوره أو تلمّسه، ومن دون الوعي يستحيل إقرار وجود "الآخر" ومعرفته. ولأنّ عملية الوعي، مركبة، فردية، جماعية، قومية، دينية، تاريخية، سياسية، إثنية...إلخ، فإنّ ماهية "الآخر"، ومواصفاته، وفهمه، وأساليب التعامل معه تُحدّد في ضوء هذا الوعي؛ ذلك أنّ صورة الآخر ليست هي الآخر نفسه بل مفهومه وانعكاسه في الذات[٢].

يشعر"الأنا" منذ بدايات حياة الإنسان بعلاقته بـــ"الآخر"، ومن ثم تنشأ سلسلة من الثنائيات: "الأنا" و"الآخر"، وهنا وهناك، والعدو والصديق ...إلخ. وهذه الثنائيات تعين الحدود بين "الأنا" و"الآخر". هذه هي الصورة التي تتشكل في ذهن الإنسان عن "الآخر"، وترتبط تلك الصورة بالمصالح المختلفة، وزمن الاتصال، وكيفيته، ومداه، ويمكن لهذه الصورة أن تتغير بمرور السنين واختلاف الظروف.

من ينعم النظر في جدلية "الأنا" و"الآخر"، يجد أنها مسألة عريقة في تاريخ الفكر البشري، ولكن هذه المسألة أصبحت أكثر حضوراً وإلحاحاً، ولاسيما في العقود الأخيرة؛ إذ تشهد بلدان كثيرة صراعات عرقية وطائفية، وسمت الفترة الأخيرة من القرن العشرين، على الرغم من انفتاح البلدان، بعضها على بعض، وتطور الاتصالات، وثورة المعلومات التي جعلت من الكرة الأرضية قرية صغيرة.

تتصل مسألة الرواية في إيران بوقوفها وجهاً لوجه مع الغرب كآخر، فالغرب منذ القديم حتى الآن مرآة تعطينا القدرة على مشاهدة ذاتنا فيها، لكن هذا الآخر لم يكن مرآة فحسب؛ بل صار منشأً للتناقض العميق فينا. لقد كانت نظرة المثقفين إلى الآخر ممزوجةً بنوع من الخوف والاحترام. فهم يعتبرون الغرب كياناً مختلفاً عنّا، وهو في الحالتين؛ الخير المطلق أو الشر المطلق، وكل موقف منهما اختلط بالإيهام و المبالغة [٣].

وهذا هو الغرب الذي مَبعَث التناقضات الداخلية، حيث انقسم المثقفون في نظرتهم إليه إلى قسمين: قسم منهم صار مقلّداً للتيارات الغربية وهو ما نراه في التيارات الفكرية التي تهدّد أسس أدبنا و تزلزل

١- عبده عبود، **الأدب وحوار الحضارات**، مجلة المعرفة، ص٣٤.

٢- حسين العودات، **الآخر في الثقافة العربية**، ص ٢٠.

٣- محمدرضا قانون برور، **در آينه ايراني**، ص٢٦٦.

قيمه؛ و قسم آخر وقف ضد التيارات الغربية، وهذا أيضاً نتيجة انبهاره بالآخر. وفي بعض الأحيان يهرب الأديب بخياله إلى الغرب، يود الهروب من مجتمع متأخر تقنياً، وإدارياً، واجتماعياً. وقد تنبع صورة الآخر من تناقض حضاري، أوسياسي بين الأمةالتي ينتمي إليها الأديب،وأمةأوأمم أجنبية[1]. وهذا الموقف من قبل المثقفين سبّب معرفة غير واقعية وغير مباشرة للغرب في الأجواء الأدبية والثقافية في إيران مما أدّى لوجود عائقٍ أمام الأدب الإيراني، فلم يستطع أن يأخذ دوره في الحركة الأدبية العالمية.

يعتقد المفكر والناقد الفلسطيني- الأمريكي إدوارد سعيد بأن انقسام الناس بين الشرق والغرب ليس هو على صعيد الجغرافيا، بل هو نوع من الانقسام الإيديولوجي، كما يعتقد في كتابه "الثقافة والإمبريالية" بأنّ المستعمرين الأوروبيين ليسوا مثلنا، هم يسمّوننا بالآخرين (the other) وغير الذات (not me). إذن، يجدر بنا الابتعاد عن ثنائية الشرق والغرب، أو الآخر والأنا والتخلي عن كل ما ينتج من العصبية الدينية والعنصرية، واستبدالها بالرؤية التاريخية. إنّ الرؤية التاريخية تؤكد على اختلاف الثقافات، لا تنكر وجودها بل تُبيّنها على طريقة عينية و واقعية[2].

الآخر الغربي

أولا. الآخر الإنجليزي

"سرجنت سينجر" جاسوس وضابط إنجليزي، هو أدهى الناس في هذه الرواية، ورمز للاستعمار. كشف "سينجر" الغطاء عن وجهه بعد ١٧ سنة، ويتجلى إستعمار الغرب الاقتصادية في شخصيته بما أنه كان ممثل شركة آلة الخياطة، كما يمكن أن نعده رمزا للإستعمار الغرب العسكرية وهو كان ضابطا. عرّفته الكاتبة كبطل سلبي تماما فهو كان كذوب من قدميه إلى رأسه.

أول مواجهة بينه وبين "يوسف" حدثت في حفلة زواج ابنة حاكم فارس. احمرار وجه "يوسف" يحكي عن غضبه من اقتراح "سنجر" لبيع فائض إنتاج حبوبه لتأمين أطعمة القوات الإنجليزية في إيران وبقية مستعمراتها في شمال إفريقيا:

"فهمت زري بأنّ سنجر همس شيئاً في أذن زوجها... احمرّ وجهه وارتجف شارباه الأشقران"[3].

يلوم "يوسف" أخاه "خان كاكا" على بيعه الحبوب للقوات الإنجليزية:

---

[1]- عبود، عبده، **الأدب المقارن دراسات تطبيقية**، ص ٣٧٦.

[2]- إدوارد سعيد، **الثقافة والإمبريالية**، ص ٢٨٦.

[3]- " زرى متوجه شد كه زينگر در گوش شوهرش چيزى گفت... صورتش قرمز شده بود وسبيلهاى بورش مى لرزيد." سيمين دانشور، **سووشون**، ص١٢.

"يقول يوسف: هذا ليس شيئاً جديداً، إنّهم ضيوف غير مدعوين .... أصبحتم دلّاليهم، وعملاءهم، ونمّاميهم في طرفة عين. اسمحوا بأن يقف شخص أمامهم حتى يقولوا في أنفسهم: طيب، وفي النهاية رأينا رجلاً"[١].

وقعت إحدى المواجهات الرمزية بين "يوسف" و "سنجر"، في معسكر قيادة القوات الإنجليزية وحدث صراع لفظي بينهما:

يشير"سنجر" إلى خريطة إيران – التي كانت على الطاولة- ويقول: إيران أكبر من فرنسا، وطهران أكبر من ويشي. ويجيبه "يوسف": ولكن لسوء الحظ نحن ما حاربنا. سأله "سنجر": لَم قلتَ لسوء الحظ؟ وأجاب "يوسف": لأنّنا الآن نتحمّل عواقبه دون أن نتذوق طعم الانتصار أو الفشل. هذا الكلام ما كان متوقّعاً من جانب "يوسف" لأن الاستعمار تعوّد على خضوع المستعمَر، وعدم احتجاجه.

"قال "سنجر" غضبان: إذا كنت تستطيع فلتحارب... حين افترس الإنجليز إيران ما كان فيها شيء، كانت مملوءة بالتبن. ضحك "يوسف" وقال: عزيزي "سنجر" كنتم تعلمون أنه ليس فيها شيء، وهنا يكمن القبح وبشاعة عملكم... قال "سنجر" لـــ"أبو القاسم خان": انصح أخاك.. أنعم الله عليكم، أعطونا، هذه النعمة للكل، للبشر. هذا كثير عليكم، لاتحتاجون إليه. ضحك "يوسف" و قال: مثل "بي. بي." وكأنّ "سنجر" فوجئ، فجعل كأسه على الخريطة، وقال: أنتم لا تعرفون، لا تفعلون، نحن نفعل، نرسل لمن يحتاج"[٢].

كان قصد يوسف من "بي. بي." شركة النفط الإنجليزية (British Petroleum) التي كانت تستخرج النفط الإيراني في فترة حكومة رضا شاه على أساس اتفاقية عام ١٩٣٣ المجحفة بحق إيران.

---

[١]- " مهمان ناخوانده بودنشان تازگی ندارد ... همه تان را در یک چشم بهم زدن کردند دلال و پادو و دیلماج خودشان. بگذارید لااقل یک نفر جلو آنها بایستد تا توی دلشان بگویند: خوب آخرش یک مرد هم دیدیم." المصدر السابق، ص ١٦.

[٢]- " زینگر بخشونت گفت: اگر توانست جنگ کن دیگر... وقتی دریدیم خون نداشت. عوض خون کاه پر کرده بودی. یوسف خندید وگفت: زینگر عزیز خودتان می دانستید خون ندارد. و زشتی و ابتذالش در همین بود... زینگر به ابوالقاسم خان گفت: به برادرتان اندرز کنید. وخدا با شما نعمت می دهد. بدهیدش به ما این نعمت مال همه. مال بشر. این همه براي شما زیاد. لازم نبود. یوسف خندید وگفت: عین بی پی. مثل اینکه زینگر جا خورد. جامش را گذاشت روي نقشه وگفت: شما بلد نبود. لازم نیست. ما درآورد. رساند به آنها که لازم شد." المصدر السابق، ص ٣٤-٣٥.

وهم كانوا يظهرون بي.پي. على أنها اختصار لعلامة البترول النظيف! وقد ظنّ المستعمرون أنّ الإيرانيين ليسوا قادرين على اكتشاف الحقول النفطية واستخراج النفط، وأن المحتلّين هم الذين عليهم أن يستفيدوا منها بمساعدة علومهم المتطورة، وهكذا كانوا يحسبوننا جهالاً، وأذلاء وتافهين!

تبدأ الأزمة الحقيقية في الرواية حين يرسل "سنجر" وسيطه المحلي إلى "يوسف" حتى ينهي الأمر، ويشتري كل فائض حبوب "يوسف" بثمن عال، لكنه لا يقبل، ويثير الناس الجوعى لمقاومة المحتلّين. يهدد الوسيطُ "يوسفَ" بأنّ لديه مرسوماً من الحاكم لتكسير أقفال مخازن القمح والشعير والرطب. ويؤكد بأنّ كل شئ بيد الإنكليز: "الإنكليز لا يحتاجون لقمحك ومؤونتك، ولكن يخافون من إثارتك الناسَ. قال السيد [يوسف]: نعم وقصدي نفس الأمر. لقد أغلق الناس الدكاكين في همذان، و لم يسمحوا بخروج ولو قمحة واحدة من أبواب المدينة. هنا أيضاً هدم الناس "دروازه قرآن"[١]. [يقول الراوي] ما إن وضعتُ رجلي على عتبة الباب حتى ارتفع صوت الرصاص. رجعتُ ورأيتُ النارجيلة ساقطة، والسيد محنياً، والدم يسيل منه" [٢].

ونرى علامة أخرى في سلوك "سنجر" الاستعمارية والسياسية في شيراز، حيث أعطى العشائر المغامرين والطامحين السلاح حتى يقاتلوا جيشهم الوطني الّذي لا يستطيعون مقاومته. بادلت القوات الإنجليزية حبوب رعايا بوير أحمد بالسلاح حتى يصلوا إلى غاياتهم السيئة.

أرادت إنجلترا أن تصل إلى أهداف عديدة عبر هذا العمل، الأول: جلب أفضل المحاربين المحليين، وهكذا تمنع الحركات الاحتجاجية والمقاومة الوطنية. والهدف الثاني: بطش القوات العسكرية على أيدي القوات المحلية. والثالث: التأكيد على وجودها العسكري في المنطقة، وتأمين المصادر الغذائية والإنسانية لقواتها من داخل إيران وخارجها.

كان مستر "سنجر" عميلاً إنجليزياً سابقاً، جاء إلى شيراز قبل ١٧ سنة. كان وكيل شركة آلات الخياطة "سنجر"، وكان يعلّم طريقة استعمالها لكل من يشتريها. تعلمت "زري" الخياطة منه. وبعد نشوب الحرب فجأةً، اتصل بالجيش الإنجليزي! وهكذا عاش سبعة عشر عاماً كذوباً.

---

[١]- المدخل الرئيس لمدينة شيراز.

[٢]- " دلال گفت: اينها محتاج گندم وآذوقه تو نيستند، اما از اين مي ترسند كه سرود باد مستان بدهي. آقا فرمود: اتفاقا قصد من هم همين است. در همدان مردم دكانها را بستند ونگذاشتند يک دانه گندم از دروازه شهر خارج بشود. اينجا دروازه قرآن را خراب كرده اند... هنوز پايم را در آستانه در نگذاشته بودم كه صداي تير بلند شد. برگشتم ديدم قليان افتاد وآقا هم بله شد وخون راه افتاد." سيمين دانشور، **سووشون**، ص ٢٥١.

كانت السيدة "حكيمة" رمزاً آخر للآخر الغربي في رواية "سووشون". إنها طبيبة أنجبت "زري" مرتين عندها. كانت تعالج المرضى في مسشفى "مرسلين" الإنجليزية، حيث كانت الطبابة والمعالجة في هذا المسشفى مجاناً، وكان هذا نوعاً آخر من محاولات القوات الإنجليزية لحفظ مكانتها عند الناس وإغوائهم. وحين استشهد "يوسف" بناء على قرار "سنجر"، صاحت "زري" "حكيمة":

"ليتكم تموتون! .. شكت "حكيمة": أهذا رد فعل الخدمة والتضحية؟ نعمل في مدينة بعيدة عن الوطن، في طقس جاف، بعيداً عن الأخ والأخت والصديق، الأدوية مجانية، العلاج مجاني..."[١].

اختارت الكاتبة شخصيات روايتها من شريحة اجتماعية متوسطة، ومن بينها مديرة المدرسة التي تقرب كثيرا من التي واجهتها دانشور في حياتها الواقعية. كانت المديرة امرأة صعبة المراس وتطلب من الطالبات طاعة كاملة، وهي تعارض الآداب الإسلامية مثل الحجاب والصوم. وفضلا عن تلك الميزات فإن من صفات المديرة لومها التلميذات دائماً لأنّهن لا يعرفن الحضارة وآداب المعاشرة، وأن الإنجليز هم المتحضرون ومعلّمو الآداب. كانت حزينة بسبب تدريس القرآن والأحكام الشرعية في المدارس حسب القانون، فها هي تقول: "قرّرنا نحن ودائرة المعارف من البداية ألاّ يتدخّلوا في أمورنا.. كانت تتأوّه: من أين نجد معلم القرآن والعلوم الشرعية وسط السنة الدراسية..."[٢].

يعدّ البعد عن الثقافةالوطنية وتعظيم التعاليم المسيحية من أهم نتائج تعليم المسيحية والثقافة الغربية في المدارسالإنجليزية، ومن‌شواهدهذاالأمر ماحدث‌حينمادخل "يوسف" و "زري" في مخيّم "ملك سهراب" في قبيلة قشقايي، حيث يسأل "سهراب" عن اسم صاحب الصورة التي كانت على الستار، ويشترط إن أجابت "زري" أنه سيقدّم لها بندقية "برنو"، لكن "زري " أخطأت بسبب التعاليم التي تلقّتها في المدرسة: "نادى [ملك سهراب] "يوسف" وأبرزه النقش، وقال: تقول زوجتك هذه صورة ليحيى المعمّد. ابتسم "يوسف" وقال: اقبل عذرها، فقد جاءت من المدرسة إلى بيت بعلها مباشرة، وذاكرتها مملوءة بقصص الإنجيل التي كانوا مجبرين على قراءتها في المدرسة كل صباح... هذه صورة "سياوش"[٣].

---

[١]- " كاشكي گورتان را گم مي كرديد... خانم حكيم گلايه كرد: دستمزد خدمت وفداكاري مي باشد؟ در شهر غريب در هواي خشک، دور از برادر وخواهر ودوست مي باشيم. دوا مجاني مى باشد. معالجه مجانى مى باشد." المصدر السابق، ص ٢٤٧.

[٢]- " خانم مدير نق مي زد كه قرار ما از اول با اداره معارف اين بود كه در كار ما دخالت نكنند. نق مى زد كه وسط سال معلم قرآن و شرعيات از كجا بياورم." المصدر السابق، ص١٣٢.

[٣]- " ملک سهراب يوسف را صدا زد ونقش را نشانش داد وگفت: خانمتان مى گويد اين يحيى تعميد دهنده است. يوسف تبسم كرد وگفت: ببخشيدش، زن من از سر كلاس بكراست به خانه شوهر آمده. هنوز سرش پر از

في مشهد من الرواية تريد مديرة المدرسة من "زري" أن تقرأ أنشودة من "كيپلينگ"[١] أمام فئة من الضيوف الإنجليز الذين جاؤوا لزيارة المدرسة، لكن "زري" قرأت أنشودة من "ميلتون" [٢]: مظلم، مظلم، مظلم في شدّة لمعان منتصف النهار..." فغضبت المديرة غضباً شديداً[٣]. وتكتب دانشور أيضاً عن قسّ إنجليزي ذي ملابس سوداء في مستشفى مرسلين، كان يقرأ من قصص الكتاب المقدس لـــ"كلو" ابن خادم "يوسف". يحكي القس حكايات الأنبياء الذين كانوا يرعون الأنعام حتى يجذب "كلو" الراعي الساذج إليه وإلى دين المسيحية. وهذه السياسة الدينية والثقافية القديمة هي من سلوك الاستعمار لجذب الناس إلى المسيحية والإيديولوجيات الغربية.

ثانيا. الآخر الإسكتلندي

صُور الضبّاط الإسكتلنديين الذين جاؤوا إلى إيران تحت لواء الحلفاء كالآخر الغربي المستعمر في رواية "سووشون"، لكن دانشور لم تتكلم عنهم كثيراً. ومن الطريف أنّ ظاهرهم وألبستهم الخاصة كانت تختلف عن الإيرانيين تماماً: "انضمّ إليهم ثلاثة ضباط إسكتلنديون ألبسوا سراويل مجعّدة، وكانت في أرجلهم جوارب نسائية طويلة ..."[٤]. وترسم الكاتبة ملامح الإسكتلنديين الظاهرية، وهي تؤكد بأن هذا الآخر ليس لديه أيّة علاقة مع إيران ولو في ظاهر الأمر! وهذا البلد المستعمِر يختلف مع إيران تماماً من حيث المبادئ النظرية والملامح الظاهرية.

ثالثا. الآخر الروسي

إن روسيا وجه آخر من الغرب المستعمر في إيران، وكان هذا البلد في جبهة مخالفة لإنجلترا. فالقوات الروسية (وهم من دول الائتلاف) كانوا يَدعون للحزب البلشفي وللرؤية الماركسية، ويعطون السلاح

داستانهای انجیل است که هر روز صبح در مدرسه مجبور بوده بخواند... این تصویر سیاوش است." المصدر السابق، ص ٤٤.

[١]- Rudyard Kipling ١٨٦٥ – ١٩٣٦: كيپلينگ شاعر و كاتب هندي ولد في بمبي، و نشأ في إنجلترا. نال جائزة نوبل الأدبية سنة ١٩٠٧. كان ذا رؤية أورروبية وإنجليزية في مؤلفاته، ويغلب على شخصيات قصصه الأروبيون.(http:// wikipedia.org)

[٢]- John Milton1608 – 1674 : ميلتون أول شاعر جمهوري في بريطانيا قبل ٣٥٠ سنة. كان ينشد أشعاراً ضد الإقطاعية، و الحكومة البريطانية، والكنيسة. من الممكن آن نعده من المناضلين البريطانيين من أجل الحرية، و أشهر شخصية أدبية في بريطانيا في قرن ١٧ للميلاد. (wikipedia.org)

[٣]- سيمين دانشور، **سووشون**، ص ١٥٥

[٤]- " سه تا افسر اسكاتلندى كه تنبان چين دار وجوراب ساقه بلند زنانه پا كرده بودند به آنها پيوستند." سيمين دانشور،**سووشون**، ص٧.

للإيرانيين لجذبهم وإثارتهم ضد الحلفاء. وهذه هي الخطّة التي طُرحت من جانب فئة أخرى من المستعمرين(الإنجليز وأحلافهم)،وإن لمتنجحهذه الخطط بالفعل و لم تؤثر في وعي الذات الإيرانية العاقلة.

ولنقرأ كلام "خان كاكا" المؤيد لإنجلترا في خطاب "يوسفَ": "سمعت أنّ السادة رجعوا إليك في البداية.. الحمدلله على ما فعلتَه حيث رفضتَ اقتراحهم... ولو كان هذا الأمر غير سيئ بأن يتعامل أخٌ مع روسيا، والآخر مع إنجلترا"[١].

رابعا. الآخر الألماني

لم تتاخّر ألمانيا عن قافلة زرع التفرقة والنفاق بين الإيرانيين واستغلالهم، وتبرز صورهم السلبية في بعض مشاهد الرواية. فصورة "هتلر" وبلده مثلاً سلبية جدّا في رأي أبطال الرواية: "يقال إن هتلر يكاد أن يصنع قنبلة تدمر كل العالم و تقلبه"[٢].. وهذه صورة سلبية متشددة قوّاها الإنجليز في أذهان الإيرانيين ضد ألمانيا. وفي هذا نجد "حكيمة" تشكر مساعدة الإيرانيين للإنكليز في الحرب ضد ألمانيا. إنها تسمي هتلر سرطاناً، وتقول: "هتلر جرثومة وسرطان، وهذه الغدة السرطانية يجب أن تستأصل"[٣].

وتدوم هذه الحرب بين دول الائتلاف والحلفاء دون أن يتأثر بطل الرواية "يوسف" من أي من الجانبين، بل يستمر في محاربته ضد الاستعمار ودعاياتهم السيئة، كما نقرأ كلامه حين يخاطب صديقه "سهراب خان": "ما وافقتكم حين كنتم تتعاملون مع الألمان، ولستُ معكم اللآن وأنتم تساومون عدوّهم... هذه الحيل لا تُفلح هنا..."[٤].

خامسا. الآخر الإيرلندي

تتجلى مهارة الكاتبة في رسم صورة الآخرين الواضحة والدقيقة في روايتها من خلال خلق شخصية إيرلندية اسمها "ملك ماهون". وهو شاعر ومراسل إيرلندي كان يعمل في الجيش الإنجليزي. كانت لديه أفكار مماثلة لأفكار "زري" و "يوسف" لأنّ بلده كان من المستعمرات أيضاً. مع أن "سنجر" يسعى للانتفاع منه لجلب موافقة "يوسف" من أجل بيع الحبوب، إلاّ أنّه يرافق مناضلي الحرية وطالبي الاستقلال في إيران . يخاطب "ملك ماهون" ، "يوسفَ": " نحن أقرباء أليس كذلك؟ إيران وإيرلندا كلاهما بلد آري. أنتم الأجداد ونحن الأحفاد!"[٥].

---

[١]- " شنيدم حضرات اول به تو رجوع كردند، الهى شكر كه اين يک كار عاقلانه را كردى وجواب رد دادى... هرجند بد هم نيست. يک برادر به روس جشمک بزند وبرادر ديگر به انگليس." المصدر السابق ، ص ١٢٤.

[٢]- "مى گويند هيتلر دارد يک بمب مى سازد كه دنيا را كن فيكون مى كند" المصدر السابق، ص ٢٤.

[٣]- " هيتلر ميكربى است وسرطان است وبايد اين غده سرطانى را درياورند." المصدر السابق، ص٣٧.

[٤]- " نه آن وقتها كه با آلمان ها جشمک مى زديد موافقتان بودم نه حالا كه با دشمنانشان ساخته ايد. اين كلكها در اينجا نمى گيرد." المصدرالسابق، ص٥١.

[٥]- "ما قوم وخويش هستيم مگر نه؟ ايران و ايرلند. هردو سرزمين آرياهاست. شما اجداد هستيد وما نواده ها."

وتبين الكاتبة بعض المسكوت عنه على لسان "ملك ماهون"، فهو في فكره يخالف الاستعمار، وهكذا يبدو أنّه ذو شخصية واعية ومحبوبة في الرواية. "ماهون" يشيد بترعات "يوسف" الوطنية. وهو يكتب قصصاً للأطفال، وخلال هذه القصص يبرز أفكاره ورغبته في استقلال إيرلندا السياسية وخروج المحتلين من إيران.

يرى "ماهون" "يوسفَ" في حفلة عرس بنت الحاكم فيمدح سماته النضالية، ويشجّعه على المقاومة أمام طلبات "سنجر". كما يكشف عن نيّات الاستعمار المشؤومة في أشعاره وأقاصيصه، فها هو يقول: " ذهبت أمس إلى القنصلية وقلت لهم اتركوا يوسفَ وشأنه. لكن الخياط العام [سنجر] لم يسمح بذلك... الناس بعضهم كالوردة النادرة والآخرون يحسدونها على بريقها... يحسدونها ويريدون زوالها: كن مثلنا أو لا تكن.. هم يقولون لا تُشاهد ولا تسمع ولا تقل.. وإن تخضع تُفنى... أيا إيرلندا! يا بلد الأحفاد الآريين! لقد أنشدتُ شعراً لشجرة اسمها شجرة الاستقلال. هذه الشجرة تُسقى بالدم لا بالماء. ستجفّ بالماء.. نعم "يوسف"، الحقُّ معك إذا كان الاستقلال جيداً بالنسبة لي، فهو جيد بالنسبة لك أيضاً"[١].

ومن بين رسالات التعزية التي أُرسلت إلى "زري" رسالة ملك ماهون، أحلى من رسائل الآخرين: "لا تبكي يا أختي. ستنبت في بيتك شجرة، وفي مدينتك أشجارٌ وفي بلدك أشجار كثيرة. وستبلّغ الريح رسالة كل شجرة إلى الأخرى، ولتسأل الأشجار الريح: هل رأيت الفجر في طريقك ؟"[٢].

سادسا. الآخر السويسري

نرى في مشهد من الرواية صورة إيجابية بالنسبة إلى سويسرا والحرية التي فيها وفي بعض البلاد الأوروبية، حيث يقرر أحد المثقفين الإيرانيين أن يغادر إيران ويهاجر مع عائلته إلى سويسرا : " كتب بأنه يريد أن يستقيل من الجيش ويذهب إلى سويسرا مع زوجته وابنيه"[٣].

المصدر السابق ، ص ١٣.

[١]- " ديروز به قنسول گفتم دور يوسف را خط بكشيد. خياط كل نمی گذارد... بعضی آدمها عين يک گل ناياب هستند. ديگران به جلوه شان حسد می برند. به او حسد می برند و دلشان می خواهد وجود نداشته باشند. يا عين ما باش يا اصلا نباش... آنها می گويند نبين ونشنو ونگو...اگر نرم بشوی كلكت كنده است...ای ايرلند، اين سرزمين نواده های آريايی، من شعری برای يک درخت گفته ام. نام اين درخت، درخت استقلال است. اين درخت را بايد با خون آبياري كرد نه با آب. با آب خشک مي شود. بله يوسف، تو درست گفتي، اگراستقلال براي من خوب است براي تو هم خوب است." المصدر السابق ، ص ١٤.

[٢]- ورد النص الفارسي في أسفل الصفحة السابعة من المقالة.

[٣]- "نوشت كه تصميم دارد از ارتش استعفا بدهد وهرطوری شده با زن و دو پسرش برود سويس." سيمين دانشور، **سووشون**، ص ٢١١.

ب. الآخر الشرقي

أولا. الآخر الهندي

من أهمّ نماذج الآخر الشرقي في هذه الرواية الجنود الهنود، فقد صار الهنود عملاء المحتلّين الإنجليز وتحت أمرهم، وكانوا يقومون بأعمال غير لائقة، ويمضون أوقاتهم بالبطالة واللهو. وهنا كلام للعمّة (أخت يوسف) حولهم: "أصبحت المدينة مدينة كلاب. تذهب يميناً، تذهب شمالاً، يتابعك سود هنود ويقول: يلزمنا سيدة؛ يلزمنا سيدة (أي: نحتاج إلى امرأة)!.."[١].

كانت الأمور في شيراز متشتّتة آنذاك، وأصبح إيذاء السيدات والآنسات الإيرانيات هواية الهنود الذين كانوا بعيدين عن آداب المعاشرة والسلوك العام. بشرتهم السمراء وألبستهم الغريبة أعجبت أبطال الرواية، وكلما تكلم الراوي عن هندي أشار إلى ملامحه وملابسه. فمعلم مدرسة "زري"، مثلاً، بشعره الطويل الأسود، أو "نظر علي بيك"، بوّاب المدرسة الذي كان يخوّف "زري" بوجهه وشاربه المعوجّ، هما أيضاً كانا مثل بقية مواطنيهما ويقولان دائماً: سيدة جيدة؛ جيدة سيدة. و"زري" كانت خائفة منهما[٢].

ونقرأ في مشهد آخر حول حفلة أجنبية أقيمت في شيراز، حيث تصف الكاتبة ملامح عازف ناي هندي بلحيته الطويلة وعمامته، كما تصف تصرفاته، ومن ثمّ دخول امرأة سوداء هندية على صوت الناي: "رسمت شامة حمراء بين حاجبيها، قامت ووقفت جنب الرجل. مرتدية ثوباً طويلاً مع حواشي صفراء... وكانت أساورها تصوّت: جلنك جلنك، كلما حرّكتها..."[٣].

تتكلم دانشور أيضاً عن أخت وأخ هنديين كانا عجيبين من حيث الملامح والتصرفات؛ فالأخت "سودابة" تخدع أبا "يوسف" وتسبّب الفرقة والنزاع في عائلته، حيث تغادر أم يوسف بيتها وتهاجر إلى كربلاء، أمّا الأخ "محمد حسين" فكان يدرّس الجغرافيا والهندسة، لكنه كان يشبه المشعوذين: " كان

---

[١]- " شده است شهر سگساران، راست مى روى، چپ مى روى، يک سياه سوخته هندى مى گذارد دنبالت و مى گويد: بى بى لازم! بى بى لازم." المصدر السابق، ص٥٧.

[٢]- المصدر السابق ، ص٢٦٢.

[٣]- " وسط دو ابرويش را خال قرمز گذاشته بود. زن بالا آمد وكنار مرد ايستاد. سارى زردرنگ كه حاشيه دوزى داشت تن كرده بود... وقتى دستهايش را تكان مى داد النگوهايش جلنگ جلنگ صدا مى كرد." سيمين دانشور، **سووشون**، ص٣٩.

محمد حسين يعبد الشمس؛ يذهب إلى سطح البيت كل صباح ومساء، ويحدّق بالشمس حتى أفسدت عينيه... كان يمارس الشعوذة ويسلق البيضة في القلنسوة المصنوعة من اللبّاد في حوض الماء..."[١].

ورغم الاشتراكات الكثيرة بين الهنود والفرس في جذورهما ولغتهما، لكنّ الكاتبة تستفيد من الأسماء الفارسية لأبطا روايتها الهنود؛ مثل سودابة أو محمد حسين، كما تشير إلى اعتقاد الهنود بالخرافة وإلى حياتهم البدوية لتبيّن رؤيتها السلبية بالنسبة لهم، فهي تحسبهم من جنس آخر، لا يمكن أن يتعايش معهم الإيرانيون[٢].

ثانيا. الآخر العراقي

اقتصرت صورة العراق على الإتيان باسم بعض مدنها في الرواية. فقد تكرر اسم مدينة كربلاء عدة مرات في "سووشون"، وهي من مدن العراق الدينية. وبما أن هذه المدينة أصبحت رمزاً لسفك دماء الأبرياء والمظلومين ومكاناً غير آمن عند الإيرانيين، فقد شبّه أبطال الرواية شيراز بهذه المدينة من حيث ظروفها السائدة، و وجود الاضطرابات القبائلية فيها. فبعد شهادة "يوسف"، يسأل "خان كاكا" أخته: " كنت تريدين أن تهاجري إلى كربلاء يا أختي!. فارتفع صوت العمة بالبكاء: هنا كربلائي!"[٣]. وبذلك أشارت إلى ما حدث في شيراز وإلى الحزن الذي سيطر على قلبها. ونطلع في الرواية على قصة " فخر الشريعة"، أم "يوسف" التي هاجرت إلى كربلاء وأقامت بها. وفي كربلاء مرقد الإمام الحسين عليه السلام ولهذا فهي تعدّ آخر ملجأ لديهم.

الأنا

رواية "سووشون" ذات مستويين: ظاهري؛ وهو مستوى الحوادث المنقولة، وباطني؛ وهو مستوى بيت "زري"، حيث يمثل بيتها إيران وما وقع فيها. و"زري" تمثّل نساء الوطن والأمهات، ويحسّ قارئ الرواية بعزيمتها وانطلاقها من الفردية إلى الاجتماعية، ومن الانقياد إلى العصيان ضد الظروف المحيطة؛ وبتحوّلها من امرأة عاطفية منفعلة إلى امرأة موضوعية فعّالة، ومن امرأة عامية إلى امرأة مثقفة. وقد

---

[١]- " محمد حسين آفتاب پرست بود. هر صبح و شام مى رفت كله پشت بام چشم به آفتاب مى دوخت .وآفتاب چشمش را ضايع كرده بود... چشم بندى هم مى كرد. روى آب حوض تو كلاه نمدى تخم مرغ نيمرو مى كرد." المصدر السابق ، ص٧٣.

٢- المصدر السابق، ص١٢٠.٧٣و ٧٢.

[٣]- " همشيره مي خواستي بري كربلاء مجاور بشي. وصداي گريه عمه: حالا كه كربلاى من همينجاست." المصدر السابق، ص٢٤٩.

رسمت دانشور شخصية"زري" بمهارة أنثوية فائقة، وأحسب أنها صورة جميلة للكاتبة نفسها، وأخضعت النص لقبول المرأة كشريكة في خضمّ العمل الروائي، و لم ترتضِ البقاء على ضفافه.

وقد حظيت شخصية "يوسف" من الكاتبة بعناية لم تحظ بها شخصية أخرى، إذ كان"يوسف" يمثّل طبقة المثقّفين ودعاة الحرية، حيث نراه في كل من مشاهد الرواية يناضل ضد الضالّين وعملاء الغرب والاستعمار. وتصوّر الرواية نشاطات عائلة "يوسف" بكل تفاصيلها المعنوية وتحولاتها العاطفية حين يُستشهَد يوسف وتعود "زرى" إلى الوعي بالذات. إنهما إذاً نموذجان يمثلان الأنا الإيرانية.

وتؤكد هذه القصة التاريخية بأن الهوية الإيرانية والهوية الإسلامية شيئان غير منفكّين، وقد سعت "سووشون" إلى تعريف هذه الهوية وتثبيتها. كما نرى أبطال "الشاهنامه"[1] في هذه الرواية: "رستم"، و"سهراب"، و"سودابة"، و"سياوش"؛ الكل حاضرون في الرواية، ولاسيما "سياوش"، البطل النجيب والنبيل في "الشاهنامه"، نراه في شخصية "يوسف" وهو يقف أمام المحتلين ويبذل روحه ويُستشهَد لنيل أهدافه. ومن جهة أخرى، يذكّرنا "يوسف" بشخصية النبي يوسف عليه السلام، وتذكّرنا زري بقصة غرام زليخا بيوسف، وبخل إخوانه عليه وكيف أنه أصبح شخصية محبوبة في أعين الناس[2].

الأنا الإيرانية تتجلّى أيضا في فئة من الناس الذين وقفوا أمام المحتلين وحاربوا من أجل الحرية، بينما كان السرجنت "سنجر" يدّعي بأنّ إيران بلد كبير، لكنه أجوف؛ ظاهره مخيف، لكنه لا يقاوم القوات الروسية والإنجليزية والأمريكية. وهنا نأتي بما حدث في الواقع التاريخي الذي رسمته دانشور بمهارة كاملة في روايتها، حيث تحدثت عن فقدان الذخيرة في مخازن تجهيزات السلاح في معسكر سميرم، ومقاومة عقيد جيش إيران لعشائر القشقاوي وبوير أحمدي التي هاجمت المعسكر، وقتل المحاربون جنود الجيش وأغاروا على المعسكر فحاول قائد الجيش طلب المساعدة من أصفهان. يشرح القصة نقيب مجروح، قائلاً: "هناك مجزرة حقيقية على أرض معسكر سميرم. كان الجنود مجبرين على أكل وجبة يومٍ واحد في أربعة أيام. أعرف أنه لم يكن لديهم مجال للمقاومة. كان لديهم بنادق ولكن دون رصاص. ونحن لم نستطع أن نرسل المساعدة إليهم أيضاً... أرسل القشقاويون و البوير أحمديون رسالة إلى العقيد بأنّك محكوم بالفناء، سلّم نفسك. وكتب العقيد في جوابهم: سيكون معسكرنا قبرنا. لقد يئس

-[1] أشهر ملحمة إيرانية للشاعر الكبير الفردوسي.

-[2] شيرين پور صدامى،**نقد و بررسى رمان سووشون**، shirinpoursadami.persianblog.ir، ٧ فبراير ٢٠١٠.

العقيد السيئ الحظ من جيش أصفهان وتمسك بمعسكر آبادة. كان العقيد يتكلم وفي الوقت نفسه سكت الجهاز اللاسلكي في معسكر سميرم "[١].

هذا كان شاهداً على مقاومة الذات الإيرانية أمام الآخرين. وكان الشعب يختلف تماماً عن الدولة والحكومة في تلك الأزمنة كما يحكي النقيب "نستوه" والنقيب "شريفي" اللذان لم يستسلما للأشرار و لم يستسلما كذلك أمام رؤسائهم: "كان قد كتب أنّه صمّم على الاستقالة من الجيش ليذهب مع زوجته وابنيه إلى سويسرا في كلّ الأحوال"[٢]. يأبى العقيد الاستسلام، لكنه يترك قواته ليختاروا الفرار أو الصمود: "لا أجبركم على البقاء؛ لكنني سأبقى. لا تفكّروا بالراية البيضاء أبداً"[٣].

و نرى مثالاً آخر من مقاومة الذات الإيرانية أمام المحتلّين الإنجليز حين يلوم "يوسف" البعضَ مثل "رستم خان" و"سهراب خان" اللذين أرادا منه أن يبيع الحبوب إلى الأجانب: "أعرف أنكم بعتم أغنامكم بالجملة إلى القوات الأجنبية. لقد جمّدت أغنامكم الآن وهي محفوظة في برّاد سكة الحديد في الأهواز وهي في طريقها إلى ميناء "شاه"... هل تعرفون ذلك؟ لم أوافقكم حين كنتم تتعاملون مع الألمان، و لستُ معكم الآن وأنتم تساومون أعداءهم... هذه الحيل لا تفيد هنا"[٤].

ويقبل يوسف بيع حبوبه إلى صديقيه بشرط أن يستفيدا منها لإطعام أفراد قبيلتهما، والعمل ضد مصالح الإنجليز الاقتصادية والسياسية. وهنا نأتي بكلام هؤلاء الأصدقاء وهم رموز الذات الإيرانية: يقول ملك "سهراب": "أفضّل أن أبلع باروداً أو أحرق نفسي بالنفط تحت إحدى أعمدتهم النفطية. لا أخاف من موتي بل أخاف من عدم إنجاز خطّتنا... ويقول "يوسف": كان وضع آبائنا أسهل، وإن لم

---

[١]- " قتلگاه واقعی دشت سمیرم وپادگان سمیرم بوده. آن سربازها جیره یک روز داشتند که چهار روز بخورند. می دانم اصلا زمینه مقاومت نداشتند. تفنگ داشتند، اما فشنگ نداشتند. ما هم که نمی توانستیم به آنها برسانیم...بویر احمدی وقشقایی به سرهنگ نامه فرستادند که تو محکوم به فنایی، تسلیم شو. سرهنگ در جواب می نویسد: چادرهای ما گورهای ما خواهد بود! سرهنگ بدبخت از لشگر اصفهان ناامید شده به پادگان آباده متوسل شده. می گفت حالا دیگر بیسیم پادگان سمیرم ساکت شده است." سیمین دانشور،**سووشون**، ص٢٠٩.

[٢]- المصدر السابق، ص٢١١.

[٣]- "شماها را مجبور نمي کنم بمانید اما خودم می مانم. فکر بیرق سفید را هم از سرتان بیرون کنید." المصدر السابق، ص٢١٠.

[٤]- " می دانم که قسمت عمده گوسفندهایتان را فروختید به قشون خارجی. گوسفندهای شما الان یخ زده اند ودر سردخانه راه آهن اهواز به بندر شاه محترمانه حفاظت می شوند...می دانید؟ نه آن وقتها که با آلمانها چشمک می زدید موافقتان بودم نه حالا که با دشمنانشان ساخته اید... این کلکها در اینجا نمی گیرد." المصدر السابق، ص٥١.

نتحرّك فسيكون لأبنائنا وضع أصعب. لقد واجه آباؤنا عدواً واحداً واستسلموا أمامه مع الأسف، ونحن الآن نواجه عدوين... وقال ملك سهراب: لو كنتُ وحدي وكان العدو ألف رجل، لما انسحبتُ من المعركة. وقال ملك رستم: وسيغلي دم الناس حقداً على أعدائنا طوال آلاف السنين... دم "سياووشان"[١].

إنّ مقاومة "يوسف" وعائلته وأصدقائه وأقربائه ومقاومة سكان مدينة همذان للمحتلين وعدم بيع الحبوب لهم تعدّ صفحات مضيئة في رواية "سووشون"، وفي أدب المقاومة المعاصر بالتأكيد. وفي مشهد من المشاهد النهائية، يحاول الناس دفن جثمان الشهيد "يوسف" في مقبرة "شاه چراغ"[٢]، فيحوّلون مراسم تشييعه إلى مظاهرة وطنية، لكن المستعمر يخاف من اجتماع الناس فيشتتهم: "نزل جندي هندي من السيارة وأخرج باقة زهور بيضاء على شكل صليب وأراد أن يجعلها على التابوت، فذهب خسرو [ابن يوسف] إليه وأخذ منه الباقة. قطف الزهور واحدةً واحدة من الصليب ورماها أمام الخيول..... ثمّ وصل ابن جار خسرو الصغير وهو يعدو والعرق يتصبّب منه، وفي حضنه أزهار صحراوية. أخذ يوسف الأزهار، فوضعها على التابوت... سُمعت أصوات رصاص، وانسحب الرجال والنساء الذين كانوا يشاهدون المعركة من فوق سطوح الدكاكين... كانت الحديقة مملوءة بالجرحى و ...."[٣].

وإذا تركنا المستعمرين فإننا سنصل إلى بعض عملائهم الإيرانيين الذين هم الآخر الداخلي، حيث لم يكونوا أقل من الأجانب في هتك المُثُل العليا الإيرانية والإسلامية، ومهّدوا المجال لتحقق آمال الأجانب

[١]- " حاضرم باروت فرو بدهم وخودم را با بنزين پای یکی از دکلهای نفتشان آتش بزنم. از مرگ خودم نمی ترسم. از اینکه نقشه مان عملی نشود می ترسم. یوسف مي گفت: برای پدران ما آسانتر بود واگر ما نجنبیم برای پسران ما سخت تر می شود. پدران ما با یک مدعی طرف بودند ومتاسفانه دربرابرش تسلیم شدند، وحالا ما با دو مدعی طرف هستیم...ملک سهراب گفت: اگر من یک تن باشم وتنها، ودشمن باهم باشند و هزارتا به میدان پشت نمی کنم. ملک رستم گفت: وتا هزاران سال خون همه به کین ما خواهد جوشید... خون سیاووشان!" المصدر السابق، ص١٩٢-١٩٦.

[٢]- أحمد بن موسى الكاظم الملقب بشاهچراغ من أبناء الإمام السابع للشيعة.

[٣]- "يك سرباز هندی پیاده شد. يك دسته گل سفید بشکل صلیب را درآورد وخواست دسته گل را روی تابوب بگذارد...خسرو روبه سرباز هندی رفت ودسته گل را از دستش گرفت. گل ها را یکی یکی از صلیب کند وانداخت جلو اسبها...وحالا پسر کوچک همسایه با یک بغل گل صحرایی، عرق ریزان ودوان از راه رسید. خسرو گلها را گرفت وروی تابوت گذاشت... صدای تیر آمد، زنها ومردهایی که در پشت بام مغازه ها، سنگر تماشا گرفته بودند، عقب نشستند...باغ از آدمهای زخمی پر بود..." سیمین دانشور، **سووشون**، ص ٢٩٦-٣٠٢.

المستعمرين وأمنياتهم. "قوام الملك الشيرازي" نموذج منهم، وهو الذي أصدر الحكم بتكسير أقفال مخازن "يوسف" للحبوب، وكانت "زري" تسمّيه أخا "سنجر"، حيث كان يحميه وكان يدعو "يوسف" لحماية هذا الضابط الإنجليزي[١]. "أبو القاسم خان" أو "خان كاكا" هو أخو "يوسف"، لكنّه كان من نوع آخر؛ فهو يسعى لجلب مساعدة الإنجليز، وقنصليتهم للوصول إلى أهدافه الشخصية، والفوز في انتخابات مجلس الشورى الوطني. كما كان يدعو "يوسف" لحماية الإنجليز، وهو الذي رفض إقامة مراسم تشييع أخيه الشهيد، وكان يخوّف عائلته من القوات الإنجليزية والشرطة المحلية[٢].

النتيجة

تعدّ رواية "سووشون" فصلاً جديداً في تاريخ كتابة القصة الإيرانية، حيث تعرض دانشور في هذه القصة المملوءة بالمغامرات، صورة فنّية دقيقة عن تحوّلات جنوب إيران في سنوات الحرب العالمية الثانية. ونستطيع أن نعتبر "سووشون" مسرحية كاملة تعرض علاقات القوات المحلية والوطنية بالاستعمار وعملائه. كما أظهرت دراسة الرواية توجه الذات الناظرة إلى نقد ذاتها من خلال تسليط الضوء على السمات السلبية للشخصيات التي تمثلها، وإلى تكوين تصوّر للمجتمع الإيراني في فترة الاحتلال يعزز صورتها الإيجابية مقابل صورة الآخر السلبية.

إضافة إلى ما قلناه حول رواية "سووشون"، نستطيع أن نلخّص صورة الآخر فيها كما يلي:

١. صورةالأوروبيالمستعمرالتي تجسدت في الشخصيات الإنجليزية والألمانية والإسكتلندية والروسية، وقد كانتصوراًسلبيةجداً؛فهمأعداءالوطنالإيراني ودليل تخلفه، وقد أرادوا أن يجعلوا من إيران مستعمرة، ولا سيما الإنجليز، فلديهم سوابق طويلة في استعمار البلدان الشرقية. وبعض أبطال الرواية كانوا عملاء لهذا للإنجليز، لكنهم لم يكونوا يمثلون الذات الإيرانية، بل كانوا نوعاً من الآخر الداخلي.

٢. صورة الآخر المتحجر وغير المتحضر، وهذه أيضاً صورة سلبية تجسدت في الشخصيات الهندية في الرواية. فقد كانوا عملاء الإنجليز، و لم تكن لديهم أية رؤية أو إرادة بل كانوا مهتمّين دائماً بإرضاء حوائجهم النفسية، كما أنهم كانوا أيضاً يعتقدون بالخرافة .

٣. تجسّدت صورة الآخر الإيجابية في العراق وسويسرا، وقد عُدّت هذه البلدان ملجأً آمناً، فالعراق بلد في بعض مدنها مقابر أئمة الشيعة عليهم السلام مثل كربلاء والنجف، وقد صارت ملجأً للإيرانيين.

[١]- المصدر السابق، ص٦٣.

[٢]- المصدر السابق، ص٢٩١.

أما سويسرا فهي بلد متحضرٌ وحرٌّ، لهذا كان يلجأ إليها كل شخص يريد أن يفرّ من الظروف السيّئة ومن الضيق والحصار في بلده.

٤. الصورة الموضوعية في هذه الرواية كانت تختص إيرلندا، حيث كان البطل الإيرلندي ملك ماهون شخصاً مثقّفاً ذا أفكار قيمة عن الحرية ومقاومة المستعمرين. كما أنه بشّر زري باستقلال وطنها إيران وبإخراج المحتلين منها في النهاية.

قائمة المصادر والمراجع

أ: العربية

١- سعيد، إدوارد، **الثقافة والإمبريالية**،ترجمة كمال أبوديب، بيروت: الآداب، ١٩٩٧.

٢- عبود، عبده،**الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية**، حمص: جامعة البعث، ١٩٩١.

٣- ــــــــــــ،**الأدب وحوار الحضارات**، مجلة المعرفة، ع ٤٧٣، شباط ٢٠٠٣.ص ٣٠-٣٤.

٤- عدد من المقارنين الفرنسيين،**الوجيز في الأدب المقارن**، بإشراف بيير برونيل و إيف شيرفيل، ترجمة غسان السيد، ١٩٩٩.

٥- علوش، سعيد،**مكونات الأدب المقارن في العالم العربي**، بيروت: دار البيضاء سوشبريس، ١٩٨٧.

٦- كاظم، نادر،**تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٤.

٧- عبدالله كاظم، نجم،**الرواية العربية المعاصرة و الآخر**، الأردن: عالم الكتب الحديث،٢٠٠٧.

٨- العودات، حسين،**الآخر في الثقافة العربية**، بيروت: دار الساقي، ٢٠١٠.

٩- هنري باجو، دانيل،**الأدب العام المقارن**، تر: غسان السيد، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.

ب: الفارسية

١- آژند، يعقوب،**أدب إيران الحديث** (ادبيات نوين ايران)، طهران: امير كبير، ١٩٨٤.

٢- دانشور، سيمين،**سووشون**، الطبعة الخامسة عشرة، طهران: خوارزمي، ٢٠٠١م.

٢- قانون پرور، محمدرضا،**في مرآة الإيراني** (درآيينه ايراني)،طهران: فرهنگ گفتمان، ٢٠٠٥.

ج: الإلكترونية

پورصدامي، شيرين، **نقد وبررسي رمان سووشون** (نقد ودراسة رواية سووشون)، ٧ فبراير ٢٠١٠
.http://shirinpoursadami.persianblog.ir

القهر في الشعر الجاهليّ

الدكتور عدنان محمد أحمد* - مازن أحمد عثمان**

الملخّص

هذه الدراسةُ محاولةٌ لتتبّع بعض صور القهر في الشعر الجاهليّ، والكشف عن أبعادها ودلالاتها في نفوس مبدعيها من شعراء الجاهليّة، أولئك الذين عكّر الإحساس بالقهر صفو عيشهم، فعبّروا عن ذلك بأشعارهم التي جاءت مثقلةً بالحزن والأسى والإشفاق على ضعف الإنسان في واقع يُعلي من شأن القوّة والأقوياء، إلى حدٍّ تغدو معه القوّة الشرط الأوّل لحياةٍ تليق بإنسانيّة الإنسان.

تتعدّد صور القهر في الشعر الجاهليّ، وتتلوّن بألوان أسبابها ومشاعر أصحابها، ولكنّها تكشف مجتمعةً عن معاناة الإنسان في مواجهة واقعٍ يعجز عن الانتصار عليه، واقع قاسٍ يكشف للإنسان ضعفه، فيكشف له بذلك زيف أحلامه وبطلان أمانيه.

كلمات مفتاحيّة : القهر، الشعر الجاهليّ، الأدب الجاهليّ.

مقدّمة:

القهر لغة:"هو الغلبة، وقهره؛ أي غلبه، فهو قاهر، وقهّار، ويقال: أخذهم قهراً، من غير رضاهم، وفعله قهراً: بغير رضا، وأقهر الرجل: صار أمره إلى القهر، ويقال: أخذت فلاناً قُهرةً: اضطراراً، والقُهرة من النساء: الشريرة، جمعها : قُهرات، والقهّار: الغالب، لا يحدّ غلبته شيءٌ، والقهّار: اسم من أسماء الله الحسنى". (٣)

والقهر اصطلاحاً يتجلّى في كلّ تأثيرٍ خارجيٍّ أو داخليٍّ يعوق حرية الفرد، كتأثير القوى المادّيّة وتأثير الغرائز والشهوات، وفي القهر الاجتماعي الذي يجسّد كل ما يعوق حرية الفرد في المجتمع، سواء أكان قهراً منظّماً كما في القوانين والنظم الاجتماعية، أم قهراً مبدّداً كما في العادات والتقاليد والأحوال المادّيّة والأدبيّة(٤).

* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. هـ٤٣٧٥٧٦ - جوّال ٠٩٣٣٨٩١١٠٠(٠٠٩٦٣)

** طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. جوّال ٠٩٣٣٩٦٨٠٦٢ (٠٠٩٦٣)

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٤/٠٢هـ.ش= ٢٠١٣/٠٦/٢٣م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٩/٠٦ هـ.ش= ٢٠١٣/١١/٢٧م

(٣) - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**،" مادة"قهر".

(٤)- جورج صليبا، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والإنكليزية واللاتينية**، ج٢، ص ٢٠٠.

وقد تُجسّد النظرة المرية للجاهلي إزاء الزمان أوضح صورةٍ للقهر الذي كان يسيطر عليه؛ لأنّ الزمن عنده متسلّط على وجوده، يترصّده في كلّ حركةٍ، ويدمّر خططه ويفرض عليه القهر، ويشعره بالصغار والضّآلة و الضعف، وينتهي به إلى مواقف تشكّل مزيجاً من التألّم والتبرّم والتشاؤم، الذي يؤدّي إليه الشعور بالقهر إزاء الزمان الذي يحتلّ حيّزاً واسعاً من الرؤية الجاهليّة [١].

هكذا يفرض الزمان على الإنسان الجاهليّ أن يعيش حياةً قاسيةً، ويعاني ظروف البيئة الصحراويّة التي جعلت استقراره في مكانٍ واحدٍ غير ممكنٍ في أكثر الأحيان؛ لأنّ تلك البيئة القاحلة حملت إليه ما يروق له حيناً، وما يعكّر صفو عيشه من آلامٍ وأوجاعٍ أحياناً أخرى، فهو ما يكاد يحطّ الرحال في مكانٍ حتى تدفعه ظروف البيئة المتقلبة إلى الرحيل إلى مكان آخر بحثاً عن مقوّمات عيشه، مدفوعاً إلى ذلك بمؤثراتٍ مختلفةٍ، تتعلّق بظروف قوته الجسديّة والنفسيّة، وموارد مائه، وحالة الأمان التي قد يوفّرها له مكان آخر، وتلبيةً للحاجة التي يجدها في مكانه الجديد بعد أن فقدها في سابقه. تلك الحاجة التي ألقت بظلالها على القوم، وتركت آثارها السلبيّة في نفس كلّ واحدٍ منهم على حدةٍ، ممّا دفعهم إلى الرحيل.

وبمقدار ما تعدّدت دوافع ذلك الرحيل في حياة الإنسان الجاهليّ، وتنوّعت صوره، كانت نتائجهُ متباينةً بالنسبة إلى الإنسان الجاهليّ، وأشكاله متلوّنة؛ لأنّ لكلّ إنسان ما يبرّر رحيله، ويفرض سببه الخاص الذي دفعه إليه، فمن الجاهليّين من كان يرحل هرباً من خطرٍ يحدق به بحثاً عن إحساس بالأمان يصونه، ويحفظ أفراد قبيلته، ويحقّق لهم السلامة ولو إلى حين، إلى أن تُتاح له فرصةٌ أخرى تلبّي حاجته بشكلٍ أفضل.

وعلى الرغم من أنّ الجاهليّ عانى بسبب ظروفه القاسية أعلى درجات القهر، فإنّه لم يستسلم لها، واختار الرحيل سبيلاً لاحتواء تلك الظروف القاسية، وخلاصاً من قيودها القاهرة التي لا يملك سبل التغلّب عليها؛ لأنّ الفقر كان هو المسيطر في أغلب الأحيان، فما كان أمام الإنسان الجاهليّ، إلاّ الدخول في دوامة التفكير في إيجاد مكانٍ جديدٍ يوفّر له، ولو جزءاً يسيراً من تلك الحاجة البسيطة التي تبعث في نفسه الحياة من جديد.

تأتي **أهمّيّة البحث** من كونه محاولةً لتسليط الضوء على بعض صور القهر التي رسمها الشعراء الجاهليّون، والتي عبّروا من خلالها عن مشكلة من أعقد المشكلات التي واجهها ويواجهها الإنسان في كلّ زمانٍ ومكانٍ، وهي مشكلة الحياة والموت، وما يرتبط بها أو يتفرّع عنها من خوف من الموت وبحث عن الخلود.

---

(١) – أحمد الخليل، **ظاهرة القلق في الشعر الجاهليّ**، ص٥١ –٥٢.

يعتمد البحث على دراسة النصوص الشعرية دراسة فنيّة، اعتماداً في ذلك على **مناهج** متعددة في قراءة النصوص، كالمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي وغيرهما، وما يمكن أن يوفره تحليل النصوص من ومضاتٍ فكريةٍ وعاطفيةٍ، تجعل النص الجاهليّ قابلاً لقراءاتٍ متعددةٍ وتأويلاتٍ متباينةٍ، تربط أصل الدلالة بحاضرها، وتمنحها إمكان الحياة من جديد.

العرض والمناقشة:

لمّا كان الإحساس بالقهر دافعاً رئيساً من دوافع ارتحال الجاهليّ من جهةٍ، وسبباً من أسباب صموده في وجه الظروف القاسية، والملمات التي أثقلت كاهله من جهةٍ ثانيةٍ،فإننا سنقف -ها هنا- على أهمّ العتبات التي تجلّى فيها القهر في الشعر الجاهليّ، وهي كما يأتي:

١- القهر والعاذلة:

ربّما كانت العاذلة تمثّل موقف الشاعر الجاهليّ الضعيف نتيجة الأرق الذي حلّ به في سكون الليل وهدأته،حين عاش سواد ليله وحيداً يعاني ضعفاً وهمّاً وأسىً،ما فرض عليه إطاعة عاذلته،وجعله يعبّر عن فقد شبابه وضياع الأحلام السعيدة وغلبة الأيام حين تدور عليه،عندئذ يغدو التسليم بالموت أمراً واقعاً لابدّ منه.

ونرى بعض الشعراء الذين تاهوا في ظلمات الليل، وهم يقدّمون صورةً للعاذلة التي تبدو كدلالةٍ واضحةٍ على الصراع الذي يجول في دواخلهم من ناحيةٍ، وملمحٍ يقضّ مضاجعهم نتيجة المعاناة التي تعصف بهم من ناحيةٍ أخرى، خاصّةً عندما ينفرد أولئك الشعراء بذواتهم، ويبقون وحيدين في أثناء حلول اللّيل بظلامه الدامس، فيخلو الجو عندئذ للعاذلة كي تراقبهم، وتكيل اللوم لهم، وتكثر من عتابهم. وكأننا بالشاعر الجاهليّ يجنح إلى خلق العاذلة من ذاته، لتمثّل الضمير الجمعي إزاء مخالفة اجتماعية يمارسها حين يسعى إلى لقاء المحبوبة، فهو حينئذ بصدد مواجهة الأنا الأعلى التي تضبط نزواته، وتحدّ من شهواته، في سبيل تحقيق التوازن النفسي الذي يتوق الشاعر الجاهليّ إلى السكون إليه.

يعبّر الشاعر الأسود بن يعفر النهشلي[1]عن إحساسه بسيطرة ليل الحياة الداكن في نفسه، ذلك الليل الذي يلفّهُ – مع تبدّل الأيام وتتاليها – بالقهر الدائم، ويجعله مسكوناً بهاجس الأحوال المتقلّبة

(١)- «هو الأسود بن يعفر ويقال بن يُعفر ابن عبد الأسود بن نهشل بن دارم من بني تميم ويطلق عليه اسم أعشى بني نهشل، عدّه ابن سلاّم في الطبقة الخامسة من أشعار الجاهليّين".انظر: خير الدين الزركلي،**الأعلام**، ج١،ص٣٣٠.

والرحيل الدائم، ذلك الرحيل المسكون بليل الحزن على حلاوة عيشٍ انقضت، والخوف من فقدان اللحظات الجميلة وحلول ليل العجز بتوقف زمن تلك اللحظات السعيدة قائلاً[1]:

نَامَ الخَلِيُّ وَمَا أُحِسُّ رُقَادِي ... والهَمُّ مُحْتَضِرٌ لَدَيَّ وِسَادِي

إمَّا تَرَيْنِي قَدْ بَلِيتُ وغَاضَنِي ... مَا نِيلَ مِنْ بَصَرِي وَمِنْ أَجْلادِي[2]

وعَصَيْتُ أَصْحابَ الصَّبابَة والصِّبا ... وأَطَعْتُ عَاذِلَتِي وَلانَ قِيَادِي

فَلَقَدْ أَرُوحُ عَلَى التِّجَارِ مُرَجَّلاً ... مَذِلاً بِمَالِي لَيِّناً أَجْيَادِي[3]

يشير الشاعر إلى أنّ أمر العاذلة قد لازمه، وأبى أن ينصرف عنه ويتركه وشأنه، وهذا ما يندرج ضمن إطار تعبير الشاعر الجاهليّ عن أمله ويأسه، حين يرسم صورةً لضعفه تجاه محيطه وعجزه عن إدراك الأمل الذي ينشده.

ونرى إفصاح الشاعر عن حجم القهر الذي سيطر عليه من خلال نفيه الإحساس بالنعاس، وهذا ما يزيده إحساساً بالأرق والهمّ، جراء إلقاء العاذلة عليه سيلاً من اللوم والعتاب، سيلاً يتدفق عليه، جرّاء ما فعله بماله الذي جعله يعيش حالة من التصالح مع الذات، حتى هان عليه ذلك المال، فشرع ينفقه في غير طريقه، ليثبت وجوده وقدرته، في مقابل ما يعتريه من الوهن والعجز.

وهنا يأتي دور العاذلة التي تجعله يعاني هموم لومها وقهر عتابها في أوقاتٍ من الليل عصيبةٍ عليه، ففي الوقت الذي يقاسي فيه الهموم يخلد الخلاّن إلى النوم وينعمون براحة البال، وقد قام الخليّ مقام العاذل، وناب عنه بالوظيفة والتأثير والفاعليّة، فهو القلِق المواكب على مراقبة العاشق الشاب، وهو الآمن القرير إزاء الشيخ المفارق لإرهاصات العشق والهيام والتصابي.

ولعلّ صيغة اسم الفاعل /الهمّ محتضر/، وما في هذه الصيغة من فاعلية الهمّ الذي تغلّب عليه، ومعنى الإحساس بالانهزامية والاستلاب الوجودي، بسبب الكبر،ذلك الإحساسالذي يؤكده إيراده الألفاظ الدالة على القهر(بليت، غاضني، لان...)، والتي تظهر إعمال حسّ القهر عليه مسحوقاً بردّ فعلٍ سلبيٍّ إزاء مصدرها، تظهره مسلوب الإرادة، منفعلاً مع الحدث، منقاداً إلى مصدره. كما نلاحظ توظيف علامة المحسّن البديعي /عصيت – أطعت / التي تصبّ من ناحية الدلالة في مجرى العجز، وفي هذه الصورة الكثير من الدلالات لإبراز المفارقة بين الشيب والشباب، وإمعان في إظهار صورة القهر التي

---

[1]- الأسود بن يعفر، **الديوان**، ص٢٥و٢٨-٢٩.

[2] – أجلاد: خلقه وشخصه.

[3] – المذل: القلق و يقال الضجر. لينا أجيادي: أي لم أكبر.

يعانيها. و لم يكن الشاعر وحيداً في معاناته مرارة ذلك الشعور، بل شاركه كلّ من كان هدفاً لسهام عاذلته، وضحيةً لحالة الاستعلاء التي كانت العاذلة تشعر الشاعر بها، فتدفعه للهروب إلى الماضي لتعويض الحالة الحاضرة المؤلمة.

من هنا نرى سعي الشاعر واضحاً، وجهده المبذول كبيراً لاستعادة أيام الشباب وزهوه، وتعويض حالة القهر التي ألّمت به جرّاء الحالة النفسية التي سبّبتها له العاذلة.

ولا سبيل للشاعر أمام العاذلة إلاّ إطاعتها في لحظات الضعف والعجز التي استبدت به، فجعلته على هذه الصورة من فقدان عناصر الإحساس بالقوّة، والقدرة على الوقوف في وجهها.

ونرى في استسلام الشاعر، وركونه لواقعه، إقراراً واضحاً بعدم القدرة على مقارعة الزمن، وظروف الحياة التي استجدت عليه، بعد أن أصبح شيخاً ضعُف بصره وهزل جسمه، وذُلت قيادته حين استسلم لغيره، وما هذا إلاّ تعبير واضح عن ضعف الشاعر وتقهقره. الأمر الذي سوّغ له عقد مقارنة بينه وبين الخليّ الذي لا همّ لديه، في حين شرع الشاعر النهشلي في إظهار ما يكابده من همّ وغمّ، فضلاً عمّا يعانيه من سقمٍ ومرضٍ حلاّ بجسده المنهك الهزيل، لكنّ الأمر من جهةٍ ثانيةٍ، يدفعه للعودة إلى الماضي الجميل الذي يرى فيه التعويض عمّا حلّ به في حاضره القحل، كما لو أنّ الشاعر يحافظ على لحظة القوّة هذه، أو يحاول حماية العاذلة، والإبقاء عليها في دائرة وجوده، بوصف هذا الوجود تعبيراً مباشراً عن وجوده وكينونته في هذا الإطار الذي لايريد فكاكاً منه، ولا يتمنّى انتهاء له.

من هنا كان الصراع بين الشاعر والعاذلة محتدماً لا تراجع عنه بوصفه شعوراً بالتعويض عن استسلامه وانهزامه أمام الشيب، ولاسيّما بعد حال العجز التي أصبح عليها، والنقص الذي يخفيه داخله، بعد أن كان لا يلتفت إلى لوم لائمٍ وعذل عاذلٍ، وأقام على ما هو عليه دافعاً تلك اللجاجة إلى أيام شيبه، لكنّ بعد ذلك ينصاع إلى أمر عاذلته ويطاوعها، الأمر الذي يعلّل كثرة ظهور الشاعر بوصفه متكلّماً، بصيغة الضمير المتصل الدال على الانهزامية، بعد مطاوعته العاذلة.

٢-القهر والخوف:

يقدّمُ بعض الشعراء صورةً لسواد نفسيّتهم المتساوق مع سواد الليل الطبيعي، أو عالم الغيب الذي لا يدركه الشاعر إلاّ بالرؤيا والخيال المُعبّر عنهما بالشعر، صورةً تعكس طول الليل، من خلال تراكم الهموم وسديميتها في نفوسالشعراء، تلك الهموم التي تكشف عن حسّ القهر المسيطر عليهم، نتيجة طول الليل النفسي الذي لا ينجلي من حولهم؛ لأنّ معاناتهم تبدو واضحةً، واستعانتهم بالليل في تصوير

هذه المعاناة تبدو أكثر وضوحاً.يقول الشاعر المثقّب العبدي[١] مؤكّداً أن الليل الذي يجثم على صدره هو مبعث القهر الذي يبسط جناحيه مكدّساً الهموم عليه[٢]:

ظللت أَرُدُّ العَـينَ عـن عَبَراتِها ... إذا نَزَفَـت كانـت سِـراعاً جُمُومُهـا

كأنّي أُقاسي مـن سَـوابقِ عَـبرةٍ ... ومن ليلـةٍ قـد ضـافَ صـدري هُمُومهـا

تُـردّ بأثنـاءٍ كـأنّ نُجُومَهـا ... حيـارى إذا مـا قُلـتُ غـابَ نُجُومُهـا[٣]

فبتُّ أَضُمُّ الـركبتينِ إلى الحشـا. ... كـأنّي راقـيَ حيّـةٍ أو سـليمُها[٤].

تتزاحم الهموم في أعماق الشاعر حتّى تبلغ الذروة، فتجعل ليلته طويلةً، لم يعرف مثيلاً لها من قبل، هذه الليلة التي يترقّب زوالها؛ لأنّه ينتظر أمراً مهمّاً يشغل باله، ويملأ نفسه، وقد يكون الشاعر -هنا- تحت تأثير حسّ الفقد القائم على الشكوى من القهر الواقع عليه، وقد سكنه كلّ من الحيرة والخوف، بعدما أسبغ على نفسه صفة النجوم، وبات خائفاً متوجّعاً ممّا أَلَمّ به وهو يواجه الحيّة، وقد كنّى بها عن الليل، كما لو أنّه استحضر تجربةمتوقّعة تتساوق مع شعورهبتجربة لم تقع بعد،أو هي في طور الوقوع.

ويبدو أن ليلة الشاعر تقف منه موقف المعاداة؛ لأنّها ملأت صدره بهذه الهموم الثقال، فلم يقف الشاعر عند الإلماح لمعاداة الليل له، بل جسّد لنا بوضوح عداء الليل وقهره الدائم له.

٣ – القهر ورحيل الأحبّة:

يعمُّ الحزن الشاعر جرّاء رحيل الأحبّة؛ فتكون نبرته خافتةً، تعبّر عن قهره، وتظهر ضعفه أمام ما يجول في نفسه، لذلك نراه يسمعنا نبرةً مختلفةً عن نبرات كثيرٍ من الشعراء الذين صوّروا مواكب الراحلين، ومن بينهم الشاعر امرؤ القيس الذي ينطق بنبرة ضعيفة، ونغمة حزينة تبيّن شعوره بالقهر، وتعكس سواد الليل داخل ليل نفسه المظلم، ليل الهموم القابعة في نفسه، بسبب رحيل الأحبّة. يقول امرؤ القيس[٥]:

---

(١)- هو عائذ بن محصن بن ثعلبة. وقيل اسمه: شأس بن عائذ بن محصن بن ثعلبة بن وائلة...بن أمضى بن عبد القيس بن أمضى. وعائذ شاعر من أهل البحرين، اتصل بالملك عمرو بن هند ومدحه، ولقّب بالمثقّب لقوله في بيت من الشعر:
ظهرت بكلّةٍ وسدلنا أخرى ونقبنا الدهاوص للعيون.
انظر: جرجي زيدان، **تاريخ الأدب العربي**،ص١٨١.

(٢)-المثقب العبدي،**الديوان**، ص ٢٣٦.

(٣) – الأثناء: أطراف الحبال.

(٤) – الراقي: المتعوّذ. السليم: اللديغ الذي لدغته حيّة أو عقرب.

(٥)-امرؤ القيس، **الديوان**، ص ١٦٨- ١٦٩.

أَلاأنعِمْ صَبَاحاً أَيُّهَــا الرَّبْــعُ وَانْطِــقِ وَحدِّثْ حديثَ الرَّكْبِ إن شئتَ وَاصْدُقِ(١)
وَحدِّثْ بــأنْ زَالَــتْ بلَيْــلٍ حُمــولُهُمْ كَنَخْــلٍ مِــنَ الأَعرَاضِــغيرِ مُنَبَّــقِ(٢)
جَعَلْــنَ حَوايَــا وَاقْتَعَــدنَ قَعَائِــداً وَحَففْــنَ مِــنْ حَــوْكِ العِــرَاقِ المُنَمَّــقِ(٣)
وَفَــوقَ الحَوايَــا غِزْلَــةٌ وَ جَــآذِرٌ تَضَــمَّخْنَ مــن مِســكٍ ذَكِــيٍّ وزَنْبَــقِ(٤)
فأَتْبَعْتُهُم طَرْفي وَ قد حالَ دُونَهُمْ عَلى إِثْــرِ غَــوارِبُ رَمــلٍ ذي أَلاءٍ وَشِــبرِقِ(٥)
حَــيٍّ عَامِــدِينَ لِنِيَّــةٍ فَحَلُّــوا العَقِيــقَ أَوْ ثَنِيَّــةَ مُطْــرِقِ(٦).

يستغرق الشاعر بالدعاء للربع وأهله، أن ينعموا بالخير، وهو ينظر بأسىً إلى آثار الــراحلين، فــلا رياح تهبُّ عليه من الصحراء في تلك اللحظة غير ريح الصبا التي تغيّر طعمها النديّ كلحظــة عشــقٍ ظليلةٍ. وريح الصبا ذات طبيعةٍ هادئةٍ وعابرةٍ قياساً على الريح الساخنة ذات الديمومة.

وعندما يهيب صوت الراحلين بالأحباب، يقف الشاعر على الربع بعد رحيلهم، ويسأله أن يحدّثــه حديث القوم الذين تحمّلوا، ولا ينتظر الشاعر من الربع جوابه، بل يقصّ على مسامعه أخبــار هــؤلاء القوم الذين انقطع أمل عودهم عند الشاعر بزوال حمولتهم التي تنبئ بعدم عــودهم إلى الربــع الأول؛ فينعت نساءهم الراحلات الجميلات المترفات وما حففن من حوك العراق المنمّق.

وبذلك تحوّلت حياة الشاعر إلى ليلٍ بهيمٍ، تاه في غياهبه، وأصبح غير قادرٍ علــى الإفصــاح عــن مشاعره نتيجة ما أصابه من ذهولٍ، وما اعتراه من حزنٍ، إزاء ما حدث أمامه من أمورٍ لا تروق لــه، تلك الأمور التي جعلت حياته تتّشح بالسواد القاتم والليل البهيم الذي يعكّر صفو عيشه ونقاء نفســه، لكنّه على الرغم ممّا سلف، يحاول أن يستعيض عن الأحبّة بالذكرى وعن الليل بالصباح، فيعيش بذلك واقعاً غير واقعه المفروض، ويبدع لنفسه زمناً متعارضاً مع زمن الارتحال الليليّ، سعياً منــه إلى إعــادة الحياة من جديد، وقد بثّها في متن القصيدة من خلال أساليب:"التنبيه، النداء، الأمر"، قبل أن يقابل بين حياته وحياة الراحلين مقابلةً معنويةً أوحى بها البيت الثالث، فما ينطبق عليه لا ينطبق على من ديدنــه

(١) – الدعاء للربع والمعنى أهله،

(٢)-الأعراض : الأودية. المنبّق : الفاسد السمر.

(٣)- الحوايا: جمع الحوية: مركب من مراكب النساء. حفّف الثقوب: نسجه بالحوف وهو خشبة عريضة يســتخدمها الحائك ومن حوك العراق: مما يُحاك بالعراق.

(٤)-غزلة : جمع غزال، الجآذر: جمع جؤذر: أولاد البقر. تضمّخن : تطيّبن.

(٥)-غوارب رمل: أوائله. الألاء: شجر، أكثر ما يكون في الرمل.

(٦)-العقيق و ثنية مطرق: موضعان.

الارتحال والبين والهجر، لذلك انصرف الشاعر إلى مخاطبة الربع، وتصوير لحظات الارتحال، والوقـوف عند أفعال المرتحلين والنظر في هيئاتهم.

ولم يكن عنترة أفضل حالاً من امرئ القيس؛ لأنّه هو الآخر منغمس في حزنٍ لا يحول عنه، حزن صبغ حياته بالسواد الذي يتماهى مع سواد لونه، ونرى حديثه يقترب من حديث امرئ القيس، حين شعر بالرحيل من خلال زمّ الإبل التي استسفت حبّ الخمخم وسط الديار، وهذا ما أنذره بارتحالها، ذلك الرحيـل الذي فاجأه به القوم، ولم يكن ليعلم به من قبل، فكان ذلك أشدّ عليه وأبعث لجزعه. يقول عنترة[1]:

إِنْ كُنْتِ أَزْمَعْتِ الفِرَاقَ فإنّما ... زُمَّتْ رِكَابُكُمُ بلَيْلٍ مُظْلِمِ

ما رَاعَني إِلّاَ حَمُولَةُ أَهْلِهَا ... وَسْطَ الدِّيارِ تَسَفُّ حَبَّ الخِمْخِمِ

فيها اثْنَتَانِ وَأَرْبعُونَ حَلُوبَةً ... سُوداً كخافِيَةِ الغُرابِ الأَسْحَمِ

إذن، زُمّت ركائب القوم وآذنوا بالفراق، وراع الشاعر ما يروع العاشق، وجعله يقف عـاجزاً لا حول له ولا قوّة تجاه ما حدث من حوله. وبما أن نفس الشاعر تفيض بالخوف، نتيجة تحمله ما حـلّ به، فإنّه يمرّ مروراً خاطفاً على الأشياء المحيطة به، والمتعلقة بأمور الظعن، بما ينسجم مع حال الخشـية التي تملّكته، وأحاطت به، ووسمته بسماتها، فانعكس عنده الخوف على مفردات النصّ ودوالّه (الفراق، زُمّت، ليل، مظلم، تسفّ، سوداً، خافية، الغراب، الأسحم)، وهذا المرور السريع يتناسب طرداً مـع سرعة الأحبّة في الرحيل، فـ(أزمعت تعني أسرعت)، كما يتناسب طرداً مع الركاب التي جُهّزت ليلاً للرحيل، وقد جُهل الفاعل الذي قام بفعل الزمّ، إشارة إلى وتيرة العمل الخاطفة.

وقد يكون رحيل الأحبّة في وضح النهار، لكنّ إحساس الشاعر الحزين هو الذي يضفي عليه غلالة الليل القاتمة الكئيبة، فيبدو له زمن الرحلة ليلاً حالكاً بكلّ ما قد يحمله الليل من ظلال القلق والرهبـة والغموض، بل يمكن القول: إنّ نفس الشاعر المقهورة جرّاء رحيل الأحبّة صبغت المشهد بالسواد، حتى غدت النوق سوداً، يستحضر سوادها ذكر الغراب، بوصفه رمزاً للشؤم والفراق والتشتت. وقد يكون وصف النوق بـ"حلوبة" حاملاً بصيصاً من أمل، غير أنّ سوادها، وعدم اكتراثها بما يجري، أو لنقـل عدم قدرتها على فهم ما يجري، وانشغالها بسفّ حبّ الخمخم وسط الديار، يطفئ ذلـك البصـيص، ويجعل المفارقة أكثر وضوحاً، إذ في رحيلها رحيل مادة الحياة وهي الطعام.

٤ – القهر وآلام الاغتراب:

عجز الشعراء عن إيجاد ما يحلو لهم بين أحبابهم، ما جعلهم يطلقون العنان لخيالهم؛ للبحـث عـن مكان أخر لعلّهم يجدون فيه قبولاً لما يحسّون في دواخلهم من حالات وجدانية، تحتاج لمن يتلاءم معها.

(١)-عنترة العبسي، **الديوان**، ص٥١.

وهذا ما فعله الشاعر المتلمّس الضبّعي[١] الذي لم يبادله عمرو بن هندٍ الودّالذي تفيض به أحاسيسه، و لم يجد فيه الصديق الذي كان يرجوه، فما كان منه إلا أن همّ بالرحيل، ولكنّ رحيله كان ليلاً أيضاً، ولذلك كان من الطبيعي أن يأخذ الليل عندهمعنىً آخر، معنىً يفيض حزناً وإحساساً بالغربة، فلا يقرّ له قرار، ولا يهنأ له المكوث في موضع. يقول المتلمّس الضبّعي معبّراً عن عمق ليله ومبلغ تأثير ذلك الليل فيه[٢]:

إنَّ العــراقَ وأهلَــهُ كــانُوا الهَــوَى ... فــإذا نَــأى بي وُدُّهُــمْ فَلْيَبْعُــدِ
فَلْتَتْـــرُكَنَّهُمُ بليــــلٍ نــــاقَتِي ... تَــذَرُ السِّــماكَ وتَهْتَــدي بالفَرْقَــدِ[٣]
تَعــدو إذا وقَــعَ المُمَــرُّ بــدَفِّها ... عَدْوَ النَّحوصِ تَخافُ ضِـيقَ المَرْصَـدِ[٤]
وإذا الرِّكابُ تَواكَلَتْ بعــدَ السُّـرَى ... وجَرى السَّرابُ علــى مُتــونِ الجَدْجَـدِ
مَرِحَتْ وطاحَ المَـرْوُ مِــن أَخفافِهــا ... جَــذْبَ القَرينــةِ للنَّجــاءِ الأَجْـرَدِ[٥]
لِــبلادِ قــومٍ لا يُــرامُ هَــدِيُّهُمْ. ... وهدِيُّ قــومٍ آخَــرينَ هــوَ الــرَّدِي .

نرى أنّ هوى هو عند أهل العراق، بينما أهله لم يحفظوا له هذا الود، و لم يرعوا له هذا الهوى، فصوّر ضيق نفسه التي آلمها انفصام عرى الهوى بينه وبين الأحبّة، الذين قرّر الرحيل عنهم لإحساسه الشديد بالغربة، فيقصد قوماً أعزاء لا يُضام جارهم، حين ينال السوء جيران قوم آخرين، وما أولئك القوم سوى الغساسنة الأعداء التقليديين في الشام للمناذرة في الحيرة، فلذلك يريد الشاعر من الإبل أن تنطلق مسرعةً فكلّما تراخت في مسيرها، وفترت همتها في السير ليلاً، ولمع السراب فوق الأراضي المرتفعة، جرى لها ما ذكر آنفاً، فعاد إليها نشاطها، وقذفت الحجارة بمياسمها، وكأنّها مربوطة بقرينةٍ سريعةٍ ترجو الخلاص منها.وما حال الناقة التي أسهب الشاعر في تصويرها، ورصد حركاتها، إلا حاله النفسيّة المتأزّمة، والنازعة إلى الخلاص من القهر، والباحثة عن واقع بديل يحقّق لها صيرورتها، ما يسوّغ

(١)- هو جرير بن عبد العزّى – أو عبد المسيح – من بني ضبيعة. هو المتلمس بن عبد المسيح بن عبد الله بن أحمس بن ضبيعة بن ربيعة بن نزار وهو خال طرفة بن العبد. مات ببصرى. وقيلإنّ تسميّته المتلمس سببها قوله:

فهذا أوان العرض حتّى ذبابة ... زنابيره والأزرق المتلمّس.

انظر: الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص٣٧٥.

(٢)-المتلمّس الضبّعي،**الديوان**، ص ١٣٥- ١٣٦و١٤١-١٤٢-١٤٣.

(٣)- السماك: كوكبان نيّران وهما يمانيان.

(٤)- النحوص: الأتان في بطنها ولد.

(٥)- المروُ: حجارة بيض واحدها مروة.

له إيراد أفعال العدو، والخوف، والتواكل، والجري، والطوح، مسقطاً على ذاته حال القلق التي يعاني من تبعاتها وآثارها، وهو مسكون في دوامة من الاضطراب، يجسّدها الليل الطويل، ويحتوي أبعادها.

ولعلّ الرحيل ليلاً تعبير عن ضيق شديد ونفاذ صبر، لا يمكن معه الانتظار إلى زمن الفجر الذي يرمز إلى الأمل والضياء والإحساس بالوجود الواضحاالجليّ. وبناءً عليه، يأتي الاغتراب نتيجة الإحساس بالغموض، وعدم القدرة على الفهم، لذلك فإنّ الليل بحسب ما سبق، وبالنظر إلى امتداده وسطوته وبهمته أكثر ملاءمة لحدوث هذا الاغتراب، فصورة ناقة المتلمّس فيها من الخوف والقلق أكثر ممّا فيها من القوّة والصلابة، وعدوها عدو الأتان المذعورة التي في بطنها ولد، وحركة الحجارة بأخفافها كحركة القرينة التي تريد الخلاص، على الرغم من أن الشاعر يخبرنا بوجهة يرضاها، ويصبو إليها، ولو لم يلمّح إلى إمكان الوصول إليها.

لعلّ ليل التمام من الليالي البطيئة غير المنصرمة، ومن أقسى الليالي التي تحلّ بالشعراء المحرومين، كما أنّه أطول ليالي الشتاء، تمرّ بهم ثقيلةً، بما تحمل من الهموم والأحزان والمعاناة التي تجعلهم لا يرون شمس نهارهم، بل يصلون الليل بالليل؛ لأنّ هموم الفقد والحرمان التي تعصف بهم تصبغ حياتهم بالقتامة، و تجعلهم يعانون مرارة ذلك الحرمان.

ولقد أفصح بعض الشعراء عن معاناتهم من ذلك الليل الموسوم بـ"ليل التمام"حتى لقد غدا رمزاً لأشدّ ما يعانون من ضيقٍ وبرمٍ، يصلون به حدّ الخوف والفزع من سواد ما يسيطر على دواخلهم، وما يحيط بهم من ظلمة تتّسق مع ما يعانون منه جراء تلك الليلة القاسية.

ولا تختلف أجواء ليل التمام في جانب تصوير الجو الرهيب عن بقية الليالي، إلاّ بما تلقيه في النفس من سرعة استشعار الطول والتباطؤ، وقد يستشعر السامع شدّة ما يلقيه الليل في أعماق النفوس من ظلال ثقيلة بتوافر عناصر أخرى، هي التي تعمّق الإحساس برهبة الليل، لكنّ ليل التمام يلقي في النفس هذا الشعور الطاغي بصورة مباشرة دون تضافر العناصر الأخرى.

"وربما توافرت في البيت، أو المقطع، عناصر أخرى، لكنّ مع ذلك يظلّ ليل التمام مؤدياً المهمة الفنية أو الشعورية بذاته"(١).يقول امرؤ القيس في هذا المعنى دالاً على تلك الليلة السوداء القاتمة على النفس بهمومها(٢):

أَعِنِّي علـى التَّهْمَـامِ وَالـذِّكَرَاتِ   يَبِتْنَ علـى ذي الهَـمِّ مُعْتَكِـرَاتِ

(١)-انظرخليل رشيد فالح،**الليل في الشعر الجاهلي**، مجلة آداب الرافدين، ٥٤٤.

(٢)-امرؤ القيس، **الديوان**،ص ٧٨ - ٧٩.

بلَيْلِ التِّمَامِ أَوْ وُصِلْنَ بِمِثْلِهِ مُقَايَسَةً أَيَّامُهَا نَكِرَاتِ

إنّ للشاعر لغته في الإبانة عن شدّة الخوف التي اعترته، وعكّرت عليه صفو تلك الليلة التي تفيض عليه بالذكريات، ويفصح عن حجم الهمّ القابع داخله، الهمّ الذي أتعبه وهو يقاسيه بطيئاً ثقيلاً في ليل التمام الطويل بذاته، والطويل بمعاناة الشاعر المنتظر، ولذلك يطلب الشاعر الإعانة على القهر الذي يسببّه له الليل.

إنها الإعانة من أيّ أحد، ومن غير اهتمام ممّن تكون، ولا نسرف إذا ذهبنا إلى أنه يدعو المجتمع كلّه إلى الإعانة أو إلى التعاون على هذا الليل، لما لقي منه من قهر تجلّى واضحاً في الدّوال الآتية(التهمام، الهمّ، معتكرات، نكرات)، هذا فضلاً عن استخدامه الفعل (يبتن) لتأكيد حلول القهر بحلول الليل، وديمومته بديمومة هذا الليل.

٥- القهروالشباب الراحل:

ربّما كان من أكثر الهموم التي تتركها الشيخوخة على كاهل الجاهليّ، ويخاف من وقعها، أعباء النساء على الشيخ الذي فقد رواءه وبشاشته، فتقلُّ حظوته عند صاحباته اللواتي يهجرنه، لأنهنّ لا يوافين إلاّ الأمرد(١).وفي هذا السياق يستشعر القهر؛ إذ يتحسّر أعشى قيس على شبابه الذي فقده، فيشير إلى جانب مهم من جوانب معاناته، أو لذّة من اللذّات التي افتقدها بعد أن غزاه الشيب وعلا رأسه، فأوقعه في مطب العجز وقلة الحيلة، الأمر الذي جعل تعلّقه بمرحلة الشباب شديداً لا يستطيع نسيان لذّها وحدّها أو الانفلات منها. يقول أعشى قيس(٢):

أَثْوَى، وَقَصَّرَ لَيْلَةً لِيُزَوَّدَا فَمَضَتْ وَأَخلَفَ من قُتَيلَةَ مَوْعِدَا(٣)

وَمَضَى لحاجَتِهِ، وَأَصْبَحَ حَبْلُهَا خَلَقاً، وَكانَ يَظُنُّ أَنْ لن يُنكَدَا(٤)

وَأَرَى الغَوَانيَ حِينَ شِبْتُ هَجَرْنَني أَنْ لا أَكُونَ لَهُنَّ مِثليَ أمْرَدَا

إنّ الغَوَانيَ لا يُوَاصِلْنَ امْرَأً فَقَدَ الشّبَابَ وَقَدْ يَصِلْنَ الأمرَدَا

يَلْوِنَني دَيْنِي النّهَارَ، وَأَجْتَزِي دَيْني إذا وَقَذَ النّعَاسُ الرُّقَّدَا(٥).

---

(١)- انظر: جليل حسن محمد، **الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام**،ص ١٧٥.

(٢) - **الأعشى الكبير، الديوان**، ص ٢٦٣.

(٣) - قتيلة: اسم امرأة.

(٤) - خلقاً: مهملاً قابلاً للانقطاع، كناية عن القطيعة وفتور العاطفة.

(٥) - وقذ: غلب.

يبدو الأعشى مهزوماً أمام الشيب الذي أشعره بالقهر، ولا يستطيع التخلص منه– والشعور هنا بانقضاء الزمن العمري الذي انصرم و لم يتحقّق – بينما كان الشباب عنده حرية وإرادة، ولذلك نراه يعلي صوته بالحسرات على أيامٍ خلت تشكّل فيه المرأة معياراً لقيمة الحياة، فإقبال المرأة يثري الحياة ويضفي عليها جمالاً، وهجرها يجعل حياة الشاعر باردةً تشعره بالعجز أمام الطرف الآخر، فتصبح حياة الشاعر ظلاماً دامساً يتّسق مع ظلام الليل المحيط به، ليل يتناقض مع ليالي الشباب التي كانت تجعل الشاعر يحقق ذاته فيها، بوجود المرأة لباي تجعل لوجوده معنىً "ويمكن القول إنّ ذكر المرأة - بشكل مباشر أو غير مباشر – يبدو شيئاً جوهرياً في هذا السياق، ففي ابتعاد المرأة عنه يبتعد الوجود؛ إذ إنّالمرأةتثير إحساس الشاعر بضعفه، وهي التي تعمّق مأساته، وتبدو وكأنّها التي تلفت نظره إلى أنّه تجاوز مرحلة الشباب"(١). بإعراضها عنه وانصرافها إلى الأمرد(لا يواصلن امرأ فقد الشباب).

ونرى في سياق النصّ أنّ الشيب يتساوق مع الزمن الذي امتلكه الشاعر، ذلك الامتلاك الموحي بخسارة الشاعر مراحل عمريّة مضت من حياته، ووصوله إلى مرحلة العجز/ الشيخوخة، وهذا ما جعله يرى في الزمن عدوّاً يعطيه عمراً، ليأخذ منه قوّة ونشاطاً"من هنا أصبح لمشكلة الزمن صفة الإشكالية، فكلّ امتلاك يمثّل للإنسان زيادة، ما عدا امتلاك الزمن الذي يمثّل فقداً، فالكسب هنا قرين الخسارة، لأنّ كلّ يومٍ يمرّ بنا لا سبيل لاسترجاعه"(٢).

لم يكن الشاعر يتحسّر على أيام شبابه بوصفها زمن اللذة فحسب، بل كان يتحسّر- أيضاً - على الحياة برمّتها؛ إذ تكاد تنتهي من غير أن يحقّق فيها ذاته، ومن غير أن تمنحه ما كان يأمله منها من سعادة وهناء. لقد كانت الأيام تسلبه ما يسرّه شيئاً فشيئاً، فإذا به يرى نفسه في غربة باردة.

يقول عنترة معبّراً عن حالة القهر التي حالت دون الحصول على مبتغاه، وهو الضعيف العاجز لا سلاح له، يعاني حبّه وحيداً لا نصير له، ولا مجيب من حوله إلاّ سكون الليل الذي يزيده ألماً، وإغراقاً في معاناته التي سلبت قوّته واستهلكت صبره(٣):

دُمُـــوعٌ فِي الخُـــدودِ لهـــا مَسِـــيلُ وَعَـــينٌ نَوْمُهَـــا أَبَـــداً قَلِيـــلُ
وَصَـــــبٌّ لا يَقَـــــرُّ لَـــــهُ قَـــــرَارٌ وَلا يَسْـــلُو وَلَـــوْ طَـــالَ الرَّحِيـــلُ
فَكَـــمْ أُبْلَـــى بِإبْعَـــادٍ وَبَـــينٍ وَتَشْـــجيني المَنَـــازِلُ وَ الطُّلُـــولُ

---

(١) –عدنان أحمد، **مقالات في شعر الجاهليّة وصدر الإسلام**، ص ٤٥.

(٢) – حسني عبد الجليل يوسف، **الإنسان والزمان في العصر الجاهليّ**، ص٥.

(٣) –عنترة العبسي،**الديوان**، ص٢٣١.

وَكَمْ أبْكـي عَلـى إلْـفٍ شَـجَاني وَمـا يُغْـنِي البُكـاءُ وَلا العَوِيـلُ
طَلَبْتُ مِـنَ الزّمَـانِ صَـفَاءَ عَـيشٍ وَحَسْبُكَ قَدْرُ مَـا يُعْطِـي البَخيـلُ
وَهَـا أنَـا مَيّـتٌ إنْ لَـمْ يُعِنّـي عَلى أسْـرِ الهَـوَى الصَّـبرُ الجَميـلُ

لعلّ افتتاح الشاعر أبياته بمفردة (دموع) الواردة بصيغة التنكير، ما هو إلاّ تعبير عن عبثية الزمان التي تتحكم بأمور الشاعر، وهذا دليل إمعان في إظهار حال القهر التي تسيطر عليه، ومع ذلك حاول الشاعر المقهور أن يلتمس من الزمان فرج القهر الذي حلّبه، نتيجة ذهاب النوم من عينيه، وسيطرة الليل عليه، سواء أكان ذلك الليل الملمّ به، من حوله، أم كان في داخله، ولكنّ هيهات أن يُلبّى طلبه؛ لأنّ الزمان هو القاهر الذي يضنّ على الشاعر بالنوال، وتحقيق ما يرغب به، فالدموع – ها هنا – ليست دموع الشاعر وحده، ولا العين التي لا تنام عينه وحده، بلهي دموع الناس وعيونهم جميعاً، بالنظر إلى أنّ الشاعر يمثّلهم، ويتحدّث باسمهم، لذلك هو حزين، يبكي، ويسهر، ويتأمل نفسه البائسة الضعيفة بسبب الدهر المتجبّر الذي يباعد بين الأحبّة، فيبكيهم بلا جدوى. والمحزن أن الشاعر لم يطلب سوى صفاء العيش، وبذل حياته في سبيل ذلك، ولكنّ حياته انقضت من غير أن ينال ما كان يشقى من أجله.

كما يشير الشاعر إلى القوّة الرهيبة التي يمتلك بها الزمن خاصية الأشياء، فهو جارٍ لا يتوقف، ومتواصل لا ينقطع، ومتجدّد لا يهرم، ولا صبر للإنسان المتأ لم على الوقوف في وجهه. فالموت عندئذ سبيله الوحيد للخلاص من مأزقٍ وضع فيه، فلا البكاء ينفع ولا الزمن يُلّبي... إنّها الليالي الظلماء القاسية التي تفعل فعلها في نفسه وذاته ووجوده.

لقد ضاق الجاهليّ بالدهر ذرعاً وامتلأت نفسه منه رعباً،فشغل تفكيره، وأرّق ليله،ونال من صبره وتجلّده؛ ممّا يسوّغ له استخدام أسلوب التكثير والمبالغة في وصف ما آلت إليه أحواله مع الحبيب المباين له، والمتمنّع عن التواصل أو الاتصال به، فلا الدموع أجدت نفعاً معه، ولا التهيام به، ولا العويل على فقده، ثم يأتي الزمان بغية تعميق هذه الأحاسيس، فيدفع بالشاعر إلى استجداء الموت، لعلّه يرى فيه خلاصاً ممّا ألّم به، إلا أنه من ناحية ما، بمترلة حياة أخرى يتمناها الشاعر ويسعى إلى تحصيلها، عساه يلتقي، من خلالها، المحبوبة وقد تنازلت عن صدودها وتمنّعها.

حينما تصبح هموم الشاعر الأخرى صغيرةأمام همّه الكبير، يسهل عليه احتمالها، وتهون عليه ملاقاتها، "لكنّ ما أبعد الأمن عن المكبّل بأغلال دهرٍ حائرٍ مطلق اليد في المصائر، موفور الأسباب

لإحداث التغيير والإفساد والقهر الذي يشلُّ الإنسان ويجعله في حالة عجز وضعف واستسلام لأمر واقع لا محالة"(١).

٦ – القهر والإحساس بالفناء:

بما أنّ الأيام تكرّ، والليالي تمضي بالإنسان إلى النهاية، فقد عصفت ليالي الفناء بأقوام عاد وثمود وطسم، بعد أن لعبت أدوارها على مسرح الحياة، وزالوا عن الوجود،بعد أن تغلّب الزمن عليهم، فلحقوا بآبائهم الأولين، وبقيت الليالي، وكلّما مشى عليها النهار عادت لتبسط ظلامها على امتداد التراب، لكنّ ظلامها كان مرآةً لقتامة نفس الشاعر، الذي كان يرى كلّ شيءٍ من حوله أسود قاتماً. وقد كان العربي يرى أن كلّ شيء من عالم المرئيّات يزول ويفنى، إلاّ الليل والنهار والشمس والقمر والدهر والفلك، فكلّ أولئك على حالة واحدة غير متغيّرة منذ الأزل، ولا تزال مستمرة على ذلك إلى الآن(٢) يقول مسجاح بن سباع(٣)مؤكداً اندماج نفسه القاتمة بظلام الليل(٤) :

لَقَدْ طَوَّفْتُ في الآفاقِ حَتّى ... بَلِيتُ وَقَدْ أَنى لِيَ لَوْ أَبِيدُ
وَأَفْناني ولا يَفْنَى نَهَار ... وَلَيْلٌ كُلَّما يَمْضِي يَعُودُ
وشهرٌ مستهلٌّ بعدَ شهرٍ ... وحولٌ بعدهُ حولٌ جديد
ومفقودٌ عزيزُ الفقدِ تأتي ... منيّتُهُ و مأمولٌ و ليدُ .

إذاً نرى إصرار الشاعر في أحيانٍ كثيرة على ربط الزمان في تكامله وتناقضاته بالصيغة الاجتماعية للوجود الإنساني عبر تعاقب الليل والنهار، وتتابع الليالي وتتاليها، ونرى أن الحديث عن مضي الليالي وانقضائها، ما هو إلاّ إفناء للإنسان وقهر له، بينما الليالي متجددة باقية تحيط بالشاعر وهي متتابعة متتالية، فتقتل الأمل في نفسه، لأنّه لا يكاد يزيح ستائر الليل من نفسه المظلمة حتى تتجدّد من حوله حاملة في جوهرها معنى التغيير والخلود في آن واحد، مثلما تحمل في جوهرها معنى التغيّر والخلود.

وبما أنّ الإنسان يعيش تجربة وجوديّة في مواجهة الزمان، فإنّنا نرى أنّ إحساس الشاعر بالزمان يقترن مع إحساسه بالفناء الذي يصيب الوجود الإنساني والحيواني، بينما يبقى العالم بما فيه من مظاهر الطبيعة محافظاً على كينونته المتغيرة. الأمر الذي يجعل الشاعر يعيش القهر، بسبب الإحساس بالفناء

---

(١)-انظر: حليل حسن محمد،**الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام**،ص٥٠ – ٥١.

(٢) – انظر: محمد عبد المعيد خان، **الأساطير والخرافات عند العرب**، ص٤٦-٤٧.

(٣) – مسجاح بن سباع – ويقال المسجاح بن سباع – هو مسجاح بن خالد بن قيس بن نصر... بن ضبّة، من شعراء ضبّة في الجاهليّة انظر: خير الدين الزركلي، الأعلام،ج٧،ص٢١٥.

(٤) –التبريزي، **شرح ديوان الحماسة**، م١، ص ٦٣٤.

والتلاشي أمام سرعة الزمن في حياته، ليصبح هدفاً تتقاذفه الأيام والليالي إلى أن تحين ساعته، ويفنى عن هذا الوجود المستمرّ من بعده على مسرح الحياة المتعاقبة التي تؤلمه، وتقضّ مضجعه، جرّاء الإحساس باقتراب لحظة الفناء، مايولّد ارتباط جدل الإنسان مع السكون بالقلق من المجهول، والخوف ممّا يخبئه له هذا المجهول خلف عتباته الزمانيّة،لأنّ"إحساسنا بالزمن يرتبط بإحساسنا بالفناء. والذي يزيد من قسوة هذا الإحساس وحدّته، هو أنّنا نموت ويبقى بعدنا الوجود مستمرّاً. ومهما اتخذنا من الوسائل التي تخلّدنا رمزاً، فإنّ الفناء هو مصيرنا"(١).

النتيجة:

وهكذا يرى البحث أنّه لا بدّ للباحث في الشعر الجاهليّ من الوصول إلى نتيجة مفادها: أنّ الزمن وتجلّياته مبعث كبير للإحساس بالقهر، فقد رأى الجاهليّون في الزمن قوّة فاعلة ومؤثّرة في مجرى حياة الإنسان، وشعروا أنّهم في سباقٍ مع لحظات الزمن التي تقمع الإنسان وتقهره...وهو مصدر أساس للشعور بالغلبة والقهر والإحباط والخيبة، خاصةً إذا اقترن بالليل.

وإذا كانت الحياة العربية محفوفة بالمجهول، حافلة بكل ما يبعث في جنبات النفس من هواجس ومخاوف تقهر الإنسان وتفرض عليه تحركاته، فإنّ البحث خلص إلى أنّ الليل يعمّق من إحساس العربي بالقهر، ويجعله على جانبٍ كبيرٍ من الحذر والحيطة، ويبقى الليل أحد المشاهد التي عكس عبرها الجاهليّ إحساسه بالقهر من الليل، الذي يحمل له الكثير من المخاوف التي تسبّب له الرهبةً والقهر.

وبناءً على ما تقدّم، وجدنا أن الشاعر الجاهليّ يتحدّث عن الليل، ويجعله معادلاً رمزيّاً لنفسه المظلمة، فالنهار يحيل على الشباب والقوّة، والليل يحيل على الهرم والوهن، لكنّ ظروف البيئة الصحراويّة وصروفها وما قد تفرضه من تنقل وارتحال دفعت بالشاعر العاشق إلى العدول عمّا سبق، عندما أضحى الليل والنهار لديه متساويين، وقد امتد الليل وتطاول مستوعباً في ظلامه الدامس معاناة العاشق المغروم، ومصغياً لذكرياته مع الحبيب. هذا من جانب، ومن جانب آخر، كان الشاعر الجاهليّ يحتفي بالليل، لأنه زمن الاتصال بعيداً عن أعين العاذلة والرقباء، ممّا يسوّغ رغبته في تحويل النهار إلى ليلٍ طويلٍ، ولذلك كان غالباً ما ينعته بالدامس والمظلم، أما إذا تعلّق الأمر بالصدود، فغالباً ما كان الجاهليّ يستأنس بالكواكب والنجوم، علّها تغنيه عن نهار يلي ليله الشاقّ المرهون برضا الحبيب.

قائمة المصادر والمراجع والدوريّات:

١ – ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، **لسان العرب**، ط١، بيروت: دار صادر، ١٩٥٥م.

(١) – حسني عبد الجليل يوسف، **الإنسان والزمان في العصر الجاهليّ**، ص١٩.

٢- أحمد، د.عدنان، **مقالات في شعر الجاهليّة وصدر الإسلام**، ط١، دمشق :منشورات دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧م.

٣–الأعشى الكبير،ميمون بن قيس، **الديوان**،ط٢، شرح وتعليق:د.محمد محمد حسين، بيروت:مؤسسة الرسالة،١٩٨٠م.

٤ – امرؤ القيس،جندح بن حُجر الكندي ،**الديوان**،شرحه وضبطه وقدّم له: غريد الشيخ، ط١، بيروت : منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ، ٢٠٠١ م.

٥ – التبريزي،الخطيب،**شرح ديوان الحماسة**، م١، ط١، بيروت – لبنان :دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.

٦ – الجاحظ،عمرو بن بحر،**البيان والتبيين**،ج١،تحقيق:عبد السلام هارون، القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٦٨م.

٧ – خان، محمد عبد المعيد، **الأساطير والخرافات عند العرب**، ط٤، بيروت – لبنان :دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٣٨٢م.

٨ – الخليل، أحمد، **ظاهرة القلق في الشعر الجاهليّ**، ط١، دمشق: دار طلاس،١٩٨٩ م.

٩ – الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ج١،طبعة جديدة في ثمانية أجزاء، بيروت:دار العلم للملايين، ١٩٨٠م .

١٠ – زيدان، جرجي، **تاريخ الأدب العربي** ،مراجعة شوقي ضيف، ج١، مصر:دار الهلال،١٩٥٧م.

١١ – صليبا، جورج، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والإنكليزية واللاتينية**، ج٢، بيروت:دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، د. ت.

١٢ – الضبّعي، المتلمس، **الديوان**،عُني بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه: حسن كامل الصيرفي، مطابع الشركة المصرية للطباعة والنشر، ١٩٧٠م.

١٣ – الضبّي،أبو العباس المفضّل،**المفضّليات**، تحقيق وشرح : محمد أحمد شاكر، وعبد السلام هارون، ط١، مصر:دار المعارف، ١٩٦٤م.

١٤- العبسي ،عنترة بن شدّاد، **ديوان**، تحقيق بدر الدين حاضري ومحمد حمامي، ط ١، بيروت:دار الشرق العربي، ١٩٩٢م..

١٥–فالح،خليل رشيد،**الليل في الشعر الجاهليّ**،مجلة آداب الرافدين،عدد٩،أيلول،العراق: جامعة الموصل، ١٩٧٨م

١٦ – المثقّب العبدي،عائذ بن محصن، **الديوان**، تحقيق وشرح: حسن كامل الصيرفي،ط١،منشورات معهد المخطوطات العربية بجامعة الدول العربية، ١٩٧١م.

١٧- محمد،جليل حسن،**الخوف في الشعر العربي قبل الإسلام**، ط٢،عَمّان:منشورات دار دجلة، ٢٠٠٩م.

١٨ – يوسف، حسني عبد الجليل، **الإنسان والزمان في العصر الجاهليّ**، القاهرة :مكتبة النهضة المصرية.